YU ISSN 0351—9600

Десет години на „Театарскиот гласник“

Се појавивме пред една деценија,во октомври 1977 година — на само седумнаесет скромни шапирографирани страници — со надеж дека првиот број на „Театарскиот гласник“ ќе биде и „прв импулс кон создавање на претпоставки за она што е дамнешна желба на сите искрени љубители на театарската уметност кај нас — списание за театар“. Напоредно со тоа, ја искажавме и нашата определба „Гласникот“ да биде „отворена јавна трибина за изнесување на мислења“ околу актуелните проблеми во театарското творештво и воопшто во театарското живеење кај нас и за бранувањата во театарската уметност на поширок простор.

Половина деценија потоа, по повод петгодишнината, бевме во состојба да направиме мал рекапитулар на постигнатото и во врска со тоа запишавме:

„'Театарскиот гласник' почна да излегува првенствено со амбиција да се обиде да го регистрира сето она што се случува во театарското живеење кај нас, но истовремено и со определба да го презентира и она што кај нас се случувало вчера и пред децении, а се разбира и она што се очекува да се случува утре. Ваквиот континуитет вграден во издавачката концепција, се чини дека не е изневерен“.

Го поставивме тогаш, а го поставуваме и сега, прашањето: дали овие „задачи“ се извршени и како?

Потсетувајќи се на текстовите во сите броеви на „Гласникот“, а ги има повеќе од 500, можеме со задоволство да констатираме дека повеќето од нив се пишувани специјално за нашиот „ТГ“, па доколку тој не постоеше, многу вредни и извонредно значајни текстови во форма на написи, есеи, разговори, статии, кажувања, согледувања, сознанија, соопштувања... најверојатно не ќе беа публикувани, а можеби ниту напишани во веќе презентираниот вид. Повеќето од 155-те автори, чии трудови се објавени во „Театарскиот гласник“, пишуваа за списанието и самоиницијативно и „по порачка“, секогаш со корисното и поттикнувачко сознание дека „Театарскиот гласник“ е отворен за конкретна соработка и дека во Редакцијата нема да наидат на инаку многу присутната и депримирачка пречка „толку ни дозволува просторот“. Напротив, авторите во нашиот „Гласник“ постојано за своите теми го имаа сиот простор.

Еден изоден пат секогаш имал свијоци во вид на различни отпори и тешкотии (тука, пред сè, се мисли на финансиската поддршка, иако таа не е и единствената мака), но со оглед на тоа што без нив не се може, ќе продолжиме да се бориме, зашто театарското живеење и темите врутоочно кај авторите го создаваат чувството од потребата на читателот „Гласникот“ да му го отворат како книга, секогаш во неговата дланка.

Желба ни е „Театарскиот гласник“ во иднина да има постојан ритам на излегување, за и во тој поглед да биде списание, како што содржински веруваме дека е.

Редакцијата

театарски гласник

31 Година XI
Декември 1987
Скопје

Издавач:
Драмски театар Скопје

За издавачот:
Благоја Чоревски

Печати:
ООЗТ Печатница „Нова Македонија" — Скопје

Адреса:
Драмски театар (за „Театарски гласник"),Шекспирова 15, 91000 Скопје

Цена:
500 динари

Жиро — сметка:
40100 — 603 — 149

Тираж:
1.000 примероци

ИЗДАВАЧКИ СОВЕТ
Коле Ангеловски (ДТС), Тони Баталаков (Балет МНТ), Русомир Богдановски (РТВС), Љубиша Георгиевски (ФДУ), Лира Грабуловска (ДЛУПУМ),Ристо Давчевски (РТВС), **Иван Ивановски (РТВС) — претседател,** Благоја Ивчески (НТ Прилеп), Васил Иљоски (МАНУ), Ацо Јовановски (ДТС), Ванчо Каранфилов („Екран"), Хилда Кондовска (РТВС), Ристо Лазаров („Комунист"), Кемал Лила (Турска драма ТНС), Наџи Ндоци („Фљака е велазеримит"), Лазо Наков (НТ Струмица), Драгослав Ортаков (ФМУ), Томислав Османли („Млад борец"), Љупчо Петрушевски (Драма МНТ), Јордан Плевнеш („Мисла"), Јоана Поповска (СИЗ за култура Скопје), Хисен Рамадани (Собрание на Скопје), Хамза Река (ТНС), Благоја Стефановски (НТ Битола),Ристо Стефановски (МНТ), **Ненад Стојановски (ДТС) — заменик претседател,** Ѓорѓи Трајанов (НТ Штип), Снежана Трифуновска (РСИЗ за култура), Благоја Чоревски (ДТС) и Муарем Шерифи (Албанска драма ТНС).

РЕДАКЦИЈА
Ацо Алексиев, Петре Бакевски, Тодорка Кондова — Зафировска, Лилјана Мазова, Горан Стефановски, **Ристо Стефановски — главен и одговорен уредник,** и Слободан Унковски.

Лектор: Јелица Инадеска

Технички уредник
Цанде Ангеловски

Бројот го подготви:
Славко Маринковиќ

театарски гласник 31

Година XI
Декември 1987
Скопје

СПИСАНИЕ НА ТЕАТРИТЕ ВО СР МАКЕДОНИЈА

СОДРЖИНА

В. Каранфилов — ТЕАТАР НА СВОЕТО ВРЕМЕ 1
В. Аларова — ПЛАНСКО ОТВОРАЊЕ НА НОВИ ОДДЕЛИ 4
В. Милчин — ОДБРАНА НА „БААЛ" 5
А. Тасевски — ОД „ПЛАТОН КРЕЧЕТ" ДО 7
Л. Мазова — АКТЕРОТ Е — НАДА ГЕШОСКА 11
Р. Лазиќ — РЕЖИСЕРСКАТА ПОЕТИКА НА Љ. ГЕОРГИЕВСКИ 19
— 101 РЕЖИЈА НА Љ. ГЕОРГИЕВСКИ 23
В. Милчин — НИЕ И КРИЗАТА 26
— ЗАКЛУЧОЦИ НА IX КОНГРЕС НА ДРАМСКИТЕ УМЕТНИЦИ НА ЈУГОСЛАВИЈА 27
И. Ивановски — 40 ГОДИНИ ОД ОСНОВАЊЕТО НА ОБЛАСНИОТ МНТ ВО ГОРНА ЏУМАЈА 29
Р. Стефановски — ТЕАТАРСКИОТ ЖИВОТ ВО 1946 29
В.И. Илиќ — ХАЏИДИНЕВ И ПИЕСАТА „РЕВОЛУЦИОНЕР" 49
И. Ивановски — АКТЕРСКИОТ ШАРМ НА ДРАГИ КОСТОВСКИ 54
Т. Османли — БОГАТ ТЕАТАРСКИ ЛЕТОПИС 59
К. Петровска — КОМИЧНИТЕ И ТРАГИЧНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ НИЗ ДЕЛАТА НА ДУШАН КОВАЧЕВИЌ 61
Б. Ставрев — БЕРАЧ НА ГАЈЛИЊА (ЖИВКО ЧИНГО, 1935 — 1987) 66
И. Ивановски — ДРАГИ КРСТЕВСКИ — АМФИ (1930 — 1987) 72
— ПРЕГЛЕД НА ПРЕМИЕРИ ВО СРМ 77
— ТВОРЕЧКА БИОГРАФИЈА НА КОЛЕ АНГЕЛОВСКИ . . . 81
— АВТОРИ НА ТЕКСТОВИТЕ ВО „ТГ" 1 — 30 83
— „ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК" бр. 1 88

■ **ПРВИОТ БРОЈ ИЗЛЕЗЕ ВО ОКТОМВРИ 1977** ■
МЕЃУНАРОДЕН БРОЈ: YU ISSN 0351 — 9600

Репертоарот на Народниот театар во Битола последниве години

Театар на своето време

Ванчо КАРАНФИЛОВ

Секое време си има свој театар или свој Театар. Како што милувате! Тоа го има покажано и докажано историјата. Така, и ова време наше, во кое живееме, во овие простори наши, во кои опстојуваме, си има свој театар — **Народниот театар од Битола.** Доказниот материјал, повторно, ќе треба да го потврди, или да го отфрли, историјата. Осврнувајќи се, во оваа прилика, на дејноста на Народниот театар од Битола во последните неколку години, нема да се задржиме на некои елементи што се вообичаени кога се говори за успешноста на некоја театарска куќа... Нема да го споменеме бројот на премиери, на изведени претстави, на публиката присутна на изведбите. Нема да говориме ниту за фестивалските успеси и за бројните гостувања иако, барем фестивалската активност на Народниот театар од Битола во оваа година заслужува особено внимание (апсолутна доминација на Театарските игри „Војдан Чернодрински" во Прилеп со претставата „Калуѓерички тишини", учество со истата претстава на **МЕСС,** учество со „Магна карта" на Стериино позорје, награда за најдобра претстава за „Патенталие и Тентелина" на Деновите на комедијата).

Овој пат ќе се задржиме на она што, всушност, и придонесува овој театар да биде она што е — а тоа е репертоарот. Постојаната и внимателна грижа за оформувањето на репертоарот најверојатно е најзначајната одлика на Народниот театар и од Битола, особено во последните неколку години. Дури и површен поглед на она што е изведено на битолската сцена во тек на последните театарски сезони, дава увид во едно богатство и шареноликост на драмските наслови, почнувајќи од класиката **(Шекспир, Нушиќ, Молиер, Достоевски),** преку современите југословенски драматичари **(Брешан, Партљич, Роси, Симовиќ, Шнајдер),** па сè до актуелната македонска драматургија **(Манчев, Стефановски, Ѓузел, Плевнеш, Андреевски, Богдановски, Османли, Костов).**

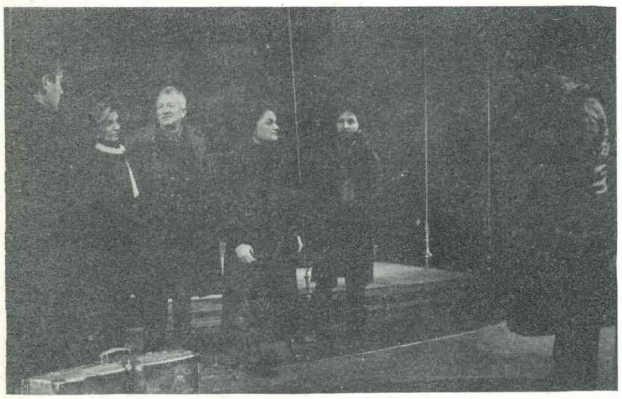
Започнувајќи го проследувањето на репертоарот на Народниот театар од Битола од театарската сезона 1983/84 година, можеби треба да се започне, всушност, од последната премиера во претходната сезона, од претставата **„Натемаго на Филозофскиот факултет"** од Иво Брешан, во режија на Владимир Милчин кој неколку години пред тоа во Битола го постави и драмскиот текст **„Свечена вечера во погребалното претпријатие"** од истиот автор. Овој остар сатиричен текст на битолската сцена прозвучува извонредно актуелно и покрај тоа што оваа поставка доаѓа дури осум години по неговото создавање. Оваа претстава се памети и по извонредната сценографија на Симон Узуновски и Крсте Џидров која, на некој начин, е предвесник на еден нов, ликовно — просторно перфектуиран израз кој ќе доживее своја потврда и врв во последната репертоарска сезона, во претставите **„Магна карта", „Калуѓерички тишини"** и **„Грешниот Захарија".**

Сезоната 1983/84 година е отворена со премиерата на **„Училиште за кловнови"** од Вактер, во режија на Коле Ангеловски. Во рамките на постојаната грижа во овој театар за одржување на репертоарот за деца, оваа претстава претставува чекор напред бидејќи, освен извонредната допадливост за најмладите, содржи и елементи со кои успешно егзистира и како вечерна претстава. Неколкуте следни премиери во битолскиот театар се работени според текстови на македонските драматичари. При крајот на 1983 година, праизведба доживува **„Убишка"** на Васе Манчев, драма на современа тема, што успешно ја реализира режисерот Бранко Ставрев. Како следна премиера е изведен **„Лет во место"**, досега единствен драмски текст од Горан Стефановски реализиран на сцената во Битола. Овој проект многу коректно го визуелизираше младиот режисер Јане Петковски кому тоа му беше театарско деби. Трагичната фарса во 14 слики **„Црна"** што ја потпишуваат Богомил Ѓузел и Љубиша Георгиевски, кој се јавува и како режисер на претставата, освен со темата — испитувањето на

„Училиште за кловнови"

„Убишка"

„Црна“



„Југословенска антитеза“

дилемите на Македонците во тежнението кон национална самобитност, вниманието го привлекува и со извонредната игра на артистичкиот ансамбл, пред сè на Владимир Талевски и Илко Стефановски во главните улоги, како и извонредните епизоди на Петар Стојковски, Благој Стефановски, Борис Чоревски, Методија Марковски, Јосиф Јосифовски и Петар Мирчевски.

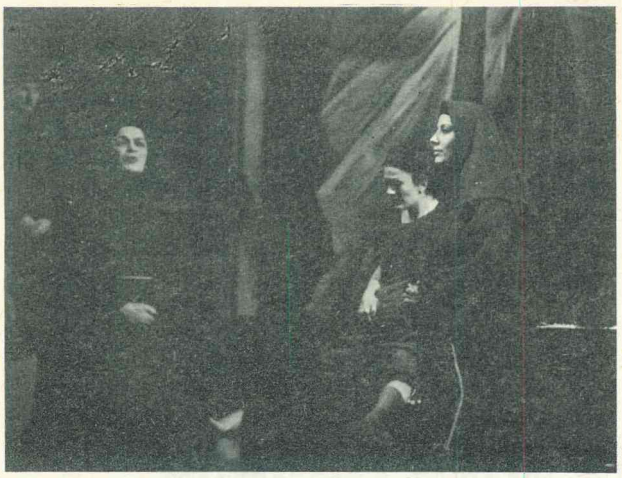
Во летото 1984 година Народниот театар од Битола реализира и специјална премиера во рамките на манифестацијата Охридско лето. Тоа е Шекспировиот **„Сон на летната ноќ“**, еден, не само пригоден драмски текст, туку и мошне пригодна (во убавата смисла на зборот) режисерска поставка на Слободан Унковски за изведба под отворено небо, во Охрид, претстава која и на затворена сцена не ги губи своите вредности. Во овој период на впечатливи претстави, јубилејот 40 години од постоењето битолскиот Театар го одбележува со премиерата на **„Народен пратеник“** од Нушиќ, во режија на Душко Наумовски, претстава која изненадува, не само поради изборот на текстот, туку и поради режисерскиот пристап на Наумовски, кој не успева да го извлече барем минимумот актуелност на оваа драма. Оваа претстава како да најавува период на помалку успешни претстави во Народниот театар во Битола. Следат премиерите на **„Југословенска антитеза“** од Јордан Плевнеш во режија на Владо Цветановски, текст со мошне интересна појдовна премиса, недоволно вешто разработена како од писателот, така и од режисерот, потоа претставата за деца **„Пубертетлии и фосили“** од Љубица Остоиќ, во режија на Димитар Христов, мошне симпатичен обид за пополнување на празнината во македонскиот театар во жанрот музичка комедија, и **„Мојот татко социјалистички кулак“** од Тоне Партљич во режија на Димитар Станковски, најсолидно сценско видување, на овој, во тој момент многу актуелен текст, поставен на повеќе сцени во Македонија.

И следната, 1985 година, Народниот театар од Битола учествува на Охридското лето, со ведрата комедија **„Ѓаволштините на Скапен“** од Молиер, во мошне интересна амбиентална поставка на режисерот Коле Ангеловски. По оваа претстава се изведени две премиери што не предизвикаа некој поголем впечаток: **„Скакулци“** од Петре М. Андреевски, во драматизација на Јордан Плевнеш и во режија на Владо Цветановски, и обновата на **„Хамлет од Долно Гаштани“** од Иво Брешан, во режија на Душко Наумовски.

Премиерата на **„Магна карта“** во март 1986 година може да се земе како една точка на пресврт во репертоарот на Народниот театар во Битола. Поточно речено, со оваа претстава почнува извонредно плоден период во овој театар кој своја кулминација ќе доживее за нешто помалку од една година, со премиерната изведба на **„Калуѓерички тишини“**. И покрај тоа што на драмскиот текст „Магна карта“, првенец на младиот Марио Роси, може да му се забележат одредени недостатоци, претставата работена според овој текст на битолската сцена ја има силината на едно вонсериско театарско случување. Главниот „виновник“ за ова е режисерот Златко Свибен кој со еден архаичен, а сепак модерен сценски јазик гради претстава која атакува на гледачот со својата

„Ѓаволштините на Скапен“

„Патенталие и Тентелина“



„Калуѓерички тишини"

извонредна ликовност, еднаква на умешноста на старите мајстори. Дел од „винаta" паѓа и на извонредно разиграниот и вдахновен артистички ансамбл. Прецизната, полна со внатрешни изрази глума успева да ја исткае секој член на ансамблот, а особено се издвојува младата артистка Сузана Киранџиска. Во осврtот на оваа претстава во „Вечер", Петре Бакевски, меѓу останатото, ќе запише: „Драмската окосница која драматуршки е слоевита, мошне сложена и драматично разгранета, на режисерот Свибен му послужила навистина студиозно, со внимателна разработка на секој детал, со еден чудесен сценски ракопис, да изгради претстава крајно кохерентна, набиена со вонредно драматична атмосфера и со еден богат флуиден дух што мошне ретко така рафинирано и доследно го сретнуваме во нашите театри". Учеството на битолскиот Театар со оваа претстава на Стериино позорје во 1987 година, ќе предизвика различни реакции. Меѓутоа, останува еден мошне поволен впечаток што најдобро го изразува Марија Гргичевиќ во „Вјесник": „Отвореноста на најстариот и еден од најугледните театри во Македонија, оној што работи во Битола, кон младите театарски уметници од другите средини, оваа сезона вроди со резултат што донесе пријатно изненадување на Стериино позорје".

Паралелно со оваа претстава, на новоотворената мала сцена на Битолскиот театар беше прикажана и камерната претстава **„Партија реми"** од Доналд Ли Кобурн, во која, во мошне интересната поставка на Златко Свибен, брилираат доајените на овој колектив, артистите Олга Наумовска и Јосиф Јосифовски.

Како следен проект на сцената на Народниот театар во Битола се појавува текстот **„Патувачкиот театар Шопаловиќ"**, извонредно драмско дело поставувано во многу театри низ земјата. Режисерот Љуба Милошевиќ гради целина што визуелно се наметнува со интересни детали и решенија, а артистичкиот ансамбл извонредно ги гради ликовите, втиснувајќи во глумата и нишка на меланхолија на играњето на сопствената професија.

Како резултат на отвореноста и подготвеноста на Битолскиот театар не само за соработка со уметници од други средини, туку и за навлегување во нови авантури на театарскиот израз и ангажман, доаѓа премиерата на **„Патенгалие и Тентелина"** како специјална фестивалска премиера на манифестацијата Млад отворен театар, во септември 1986 година. И покрај тоа што и на текстот на Русомир Богдановски и на режијата на Слободан Унковски може да се упатат доста забелешки, претставата предизвика голем интерес поради присутната „еротика на фолклорна база", а артистичкиот ансамбл ја продолжи серијата на мошне забележителни креации.

Иако веќе во следната премиера, **„Младич"** од Достоевски, во драматизација и мошне прецизна режија на Стево Жигон, артистичкиот ансамбл не успева да се одржи на високото професионално ниво, поединечните артистички креации на Владимир Талевски, Борис Чоревски и Соња Михајлова и од оваа претстава прават забележително театарско доживување.

Како што веќе споменавме, врв во неколкугодишното мошне ангажирано работење на Народниот театар во Битола е претставата **„Калуѓерички тишини"**, премиерно изведена во почетокот на 1987 година. Оваа претстава, конечно, во просторите на нашиот театар го воведува духот на постмодерната уметност, ги надминува исклучивостите на модерната и се развива врз принципите на дијалог и плурализам во создавањето и егзистирањето на едно уметничко дело. Текстот на Слободан Шнајдер, во кој непоткупливо се испреплетени стварноста и фикцијата, прозата и поезијата, животот и смртта, го реализира режисерот Владимир Милчин, со извонредно прецизно водење на дејството што резултира во хомогена целина. Ова е една од ретките театарски претстави во кои навистина сите елементи што го градат театарот се на исто, мошне високо ниво. Што значи, и сценографијата на Крсте Џидров, костимите на Елена Дончева, изборот на музика на режисерот Милчин и куклите и маските на Марина Штембергар. Артистичката екипа на битолскиот Театар, како ретко кога е воедначена, прецизна и вдахновена во играта. Вонредно жив, топол и провокативен лик креира младата артистка Сузана Киранџиска, а како контрапункт, ветеранот Илија Милчин презентира прецизна и богата глума, со мноштво фини детали и нијанси. Дури, и одгласите се воедначени. Лилјана Мазова во „Лик" претставата ќе ја опише како „блескава, остра, динамична, скроена со вистинска мерка за вкус, импулсивна, полна со емоции од било каков вид, со визуелност доведена до перфекција, со чувственост и чувствителност". Петре Бакевски во „Вечер" говори за „отворање нова страница во виталниот македонски театарски живот", за „одредување на највисокото рамниште на уметничките достигнувања и дострели". А Владимир Стаменковиќ во „НИН", својот осврт го завршува со зборовите: „Така настанува претстава во манир на постсимболистичкиот театар, ненаметливо модерна, одвнатре облагородена со идеи, интересна и за окото и за интелектот, до таа мерка сраснатa со драмското дело што престанува обврската на критичарот детално да ја опишува".

Реализацијата на „Калуѓеричките тишини" како да доведува до комплетно празнење на колективот на битолскиот Театар, па следната премиера, **„Салон Бумс"**, претставува голем пад во квалитетот. Интересниот комедиографски текст, драмски првенец на Томислав Османли, на сцената го поставува, мошне анемично, режисерот Димитрие Османли, а артистичкиот ансамбл на Театарот не може да се препознае.

Но, веќе со следната премиера, **„Грешниот Захарија"**, Народниот театар од Битола се враќа на своето, мошне високо професионално ниво. Авторскиот тандем е истиот што на времето ја реализираше претставата **„Свадбата на Мара"** што сè уште останува најголем успех на овој Театар. Прозата на Владимир Костов ја драматизираше и режираше Љ. Георгиевски, со одлична глума на артистите, а резултатот е мошне актуелна и

интересна претстава, што се обидува да ја „фати“ суштината на ова кризно време.

Последната премиера, со која го завршуваме овој преглед на театарскиот израз на Народниот театар од Битола во последните години, беше претставата **„Нерон Чувствителниот“** од грчкиот писател Јанис Гуделис, во режија на Градимир Гоер. Интересен драмски текст, високо естетизирана претстава. Повторно, со изборот на драмскиот текст, со изборот на темата, на драмскиот писател, со изборот на режисерот и со севкупниот однос кон создавањето на театарската претстава, колективот на Народниот театар од Битола ги покажува чувството и сензибилитетот за актуелното и релевантното театарско живеење. Повторно, впрочем како и многупати во последниве години, го покажува усетот за своето Време!

Факултет за драмски уметности — Скопје

Планско отворање на нови оддели

Виолета АЛАРОВА

Театарот за обичниот човек секогаш е нешто возвишено, нешто што е над секојдневното опстојување. Оттаму и фактот дека секоја средба со сцената и со театарскиот чин е своевиден култ — допир со нешто што ветува таинственост. Затоа и секој со притаен здив влегува во една театарска сала.

Со едно слично чувство на исчекување го посетивме и **Факултетот за драмски уметности** во Скопје, тој расадник на актери, драматурзи и режисери. Всушност, се среќавате со една високошколска институција, што не нуди само едукација во класична смисла на зборот, туку исфрла такви кадри во такви професии што значат многу повеќе не само од еден аспект на егзистенција, туку како животна определба.

Меѓутоа, во тие обични бараки, сместени во населбата Карпош II во Скопје, ништо необично. Само тишина и мир, невообичаени за факултетските ходници. Ништо чудно, ако се знае дека во оваа учебна година беа запишани само 15 млади луѓе, идни драмски актери. Се разбира, тие беа избрани од неколку десетици млади кои што сакаа да се определат за оваа животна професија.

Да се навратиме на самите почетоци на оваа институција. Поточно, на оној ноември пред 18 години, во 1969 година. Тогаш, основањето на **Одделот за драмски актери** при Високата музичка школа во Скопје претставуваше една неопходност. Во првата година беа запишани 17 студенти, од кои многу денес ги среќаваме како носечки артисти на репертоарот во нашите театарски куќи. Всушност, започна една научно—образовна и уметничка дејност, која се одвиваше низ многу часови, теоретска и практична настава и секојдневни контакти на студентите и професорите, како и етапно навлегување во тајните на актерската уметност. А во овие почетоци стојат забележани и имињата на професор **Илија Милчин,** воедно и прв раководител, потоа **Димитрие Османли**, исто така еден од основачите, **Благоја Иванов, Вукосава Донева, Вукан Диневски,** а подоцна се вклучуваат и многу други истакнати имиња од светот на театарот, како што се **Илија Џувалековски, Димитар Костаров, Тодорка Кондова, Љубиша Георгиевски** и други. Резултатите од успешната настава на овој Оддел беа бргу видливи. Доволни беа неколку години, па новата генерација високообразовани актери да се потврди во театарските проекти, филмови, телевизиски и радиодрами. Нивните успеси и постигања ги одбележува македонската, југословенската критика и публиката.

Затоа како неопходност се наложи натамошниот развој на оваа високообразовна институција. Со конституирањето на Факултетот за музички и драмски уметности на 1 ноември 1979 година, Одделот за драмски актери прерасна во самостоен **Факултет за драмски уметности.** Прв декан беше Димитрие Османли. Речиси во ôд, Факултетот ги усогласуваше своите наставни програми, ги модернизираше и стана вистински творечки полигон за новите генерации.

Во програмата беа опфатени следниве предмети: актерска игра, интермедијална игра на радио, телевизија и филм, сценски говор, техника на глас, сценски движења и танци, гимнастика и акробатика, мечување, музика, македонска драма, театар и јазик, историја на југословенската драма и театар со литература, историја на светската драма и театар, историја на уметноста, применета театарска психологија и психопатологија, основи на марксизмот и основи на општонародната одбрана.

Во изминатите 18 години **дипломираа вкупно 64 актери.** Тоа се афирмирани личности во нашиот театар, филм, радио и телевизија. Да споменеме само неколку имиња. Тоа се Данчо Чевревски, Петар Арсовски, Катина Иванова, Томе Витанов, Гоце Тодоровски, Ванчо Петрушевски, Лилјана Вељанова, Снежана Конеска, Благоја Стефановски, Борче Чоревски, Афродита Кирјаковска, Братислав Димитров, Емилија Андреева, Ѓокица Лукаревски, Виолета Шапковска...

По 16—годишното постоење на Одделот за драмски актери, а за комплетирање на својата наставно—научна и уметничка дејност, Факултетот за драмски уметности пристапи кон отворањето на **Одделот за режија и драматургија.** При ваквото решение се појде од нараснатите кадровски потреби на Републиката. Во нашите театарски куќи има константен недостиг од драматурзи, а што се однесува до режисерите се чувствува една празнина во определен период. Отворањето на овој оддел значеше надградување и збогатување на педагошката дејност, како и соработка на студентите — актери со студентите — режисери и драматурзи во нивните вежби. Со цел да се оневозможи евентуалната хиперпродукција на кадри, а и натаму да се обезбеди висок квалитет на студирањето, одлу-

чено е на Одделот за режија и драматургија да се примаат студенти секоја четврта година. На тој начин се добиваат повеќе профили на високообразовни кадри, а вкупниот број на студентите не забележува зголемување. Што е најбитно, нема битно зголемување и на наставниот кадар, што сега го сочинуваат **Александар Алексиев** — декан, и редовните професори **Димитрие Османли, Благоја Иванов и Љубиша Георгиевски,** вонредните професори **Владимир Милчин, Слободан Унковски** и **Татјана Петковска,** доцентите **Горан Стефановски** и **Костадин Дрваров** и асистент **Данчо Чевревски.** На почетоците на овој нов Оддел (што започна со работата минатата година), со строга селекција, беа запишани само 11 студенти, идни режисери и драматурзи кои веќе ја изучуваат втората година додека во учебната 1987/88 година се примени 15 студенти на Одделот за драмски актери.

Во какви услови се школуваат овие млади луѓе. Сигурно не најдобри, но засега сите се задоволни од она што го имаат. Тоа е сценски простор и сала со капацитет за околу 150 гледачи, неколку предавални за теоретска настава, две студија за актерска игра, студио за техника на говорот, студио за сценски движења, студио за радио—телевизиско и филмско актерство, опремено со потребната тонска (филмска и телевизиска) техника.

А, сепак, најголем настан претставуваат дипломските претстави што се очекуваат со големо интересирање. Да направиме една мала ретроспектива на дипломските претстави во последните пет години. Тоа беа во 1982/83 година **„Долго патување (— на денот —) во ноќта“** од Јуџин о'Нил, потоа наредната година **„Роденден“** од Харолд Пинтер, во 1984/85 година делото на Џанкар **„Соблазна во Шентфлоријанската Долина“**, потоа **„Без третиот“** од Милан Беговиќ и годинава **„Сон на летната ноќ“** од Шекспир. Засега има една добра соработка и желба на сите млади дипломци да гостуваат на Стериното позорје во рамките на Младото позорје или на Подбиоковските вечери во Макарска, каде што секоја година се одржува традиционална средба со сите дипломци од академиите за драмски уметности од целава земја.

Основна задача на Факултетот за драмски уметности е натамошен развој. По режија и драматургија следниот зафат ќе биде **Одделот за организација, камера и монтажа.** Се врши постојана обнова на наставниот кадар на Факултетот, што ја следи смената на генерациите во нашите театри. Не случајно, зашто современата драмска уметност бара силни актерски личности. Модерниот актер го красат целосна информираност и творечка љубопитност. За таа цел постојано се разменуваат искуства со сродните високошколски институции во земјава. Проекциите на филмови, постојаното следење на театарскиот репертоар, како и средбите со истакнати уметници од земјата и од странство се неопходно дополнување на наставата. Не изостанува и директното учество на студентите во театарската продукција.

Тоа е сегашниот развоен миг на Факултетот за драмски уметности, високообразовна институција што е синтеза на педагогијата и уметноста. А по самата природа на нештата, таа е повеќе свртена кон иднината. Тоа е во природата на уметноста секогаш да биде во творечки подем. И сè така до оној миг што се очекува со години — до занесот на сцената и спојувањето со публиката — тој уметнички феномен на судбинската средба на актерот и гледачот. Овојпат не на случајниот талентиран актер, туку на младиот човек со висока наобразба и со богати познавања на уметноста некогаш и денес.

Одбрана на „Баал“ или како да се чита една претстава

Владимир МИЛЧИН

Синот на Бертолт Брехт, критичарот Стефан Брехт, во списанието „Драма ривју“, што излегува во Њујорк, негуваше еден особен вид театарска критика. Имено, тој ги опишуваше претставите, но истовремено низ тие описи ги оценуваше и нивните дострели. Резултатите на таквиот вид критика се чинат мошне значајни. Претставата е „снимена“ и оценета и одвнатре и однадвор. Таквата критика е извор на суштински информации за мотивите за раѓањето на една претстава, за идеите вградени во неа и за тоа како претставата, од естетски аспект, сценски ги артикулира тие идеи.

Режисерот, пак, кога зборува за своја претстава, може да зборува само за своите мотиви при изборот на еден драмски текст и за средствата што ги употребил при сценската материјализација на тој драмски текст, односно на својата сценска визија поттикната од текстот.

■ Зошто Брехт и зошто „Баал“?

Без оглед на сите тврдења на официјалните и „праволерните“ брехтолози од Демократска Република Германија и од земјите на **„реалниот социјализам“,** денес е јасно дека Бертолт Брехт ни во ДРГ каде што имал свој театар, славниот Берлинер ансамбл, не го нашол спокојството по кое трагал во своите долгогодишни бегства и скитања. Искушението пред кое се нашол на 17 април 1953 година говори за тоа колку за неговата судбина е врзано чувството на **„вечен емигрант“.** Неговата реакција на апелот на работниците да се солидаризира со нивниот антисталинистички бунт денес изгледа премногу калкулантска и компромисерска. Неговото писмо упатено до **Валтер Улбрихт** содржи повеќе изрази на лојалност отколку критичност кон бруталноста со која е задушено востанието. Лукавството овој пат не можело да ги помири екстремите меѓу кои Брехт бил распнат. Затоа подоцна ќе напише една песна **(„Решение“)** и педесетина мали прози во форма на

азиски бајки-параболи, како потреба на уметникот (Б. Б.) да го искупи граѓанинот (Бертолт Брехт) за неговата малодушност што ја покажал во мигот кога морал, а не го манифестирал својот антисталинизам.

Делото и животот на Брехт се движат по линијата на остри осцилации. Неможејќи да се оттргне од чувството на проколнатост, **Индивидуата** се вклучува во **Движењето**. Тоа бара откажување од индивидуалниот анархоиден бунт, во име на дисциплината како најефикасно средство за остварување на целта. Цената е преголема: оневозможени се спонтаноста и автентичноста на реагирањето на Индивидуата. Наместо **крик — реторика,** наместо **ризик — тактика,** наместо **страст — разумност.** Да припаѓаш, значи да бидеш дисциплиниран. А дисциплината може да биде злоупотребена како оправдување на неслободата. Чувството на проколнатост се враќа со зголемен интензитет.

Во своето драмско дело, Брехт осцилира помеѓу фасцинираноста и опседнатоста со монструозниот бунт на **Баал** и плакатната афирмација на револуционерната дисциплина во **„Мерка".** Историјата ѝ даде на „Мерка" поента обратна од интенциите на Брехт: Свеста на гледачите за сибирските логори како крајна последица на Партијата како апсолутна вистина го претвора овој текст во актуелна опомена за опасноста од идеолошката манипулација со единката. Самиот Брехт, за нас денес претставува парадигма: уметникот и неговите можности во светот чии крајни алтернативи се фашизмот и сталинизмот. Затоа, Брехт треба да биде одбранет од оние, кои, канонизирајќи го и деификувајќи го, сакаат да стават точка на **„синдромот Брехт".** Една од тие одбрани е и есејот на **Лудвиг Кундера „Клетиот Б. Б."** кој беше поместен во програмчето за претставата „Баал" (која требаше да биде — а можеби и ќе биде? — дел од проектот „Синдром Брехт", заедно со „Мерка" и со еден избор од неговата поезија и од прозните минијатури, под наслов „Клетиот Б. Б.").

Прашањата на Брехт се и мои прашања. Но, дали гневот и бунтот на Баал можат да бидат мои? Можам ли да се поистоветам со еден маргиналец кој го напушта градот бегајќи од малограѓаните во чии раце се наоѓа власта, кој ги уништува жените бранејќи ја својата слобода, кој убива во име на љубовта и пријателството и кој умира отфрлен и сам? Во една бескрајна хипербола повеќе би сакал да бидам Баал, отколку да потонам со „изгниени колена".

■ Приближувања

Светот низ кој талка Баал од 1918 година до денес се изменил: наместо арабаџии — ѓубреџии, наместо дрвари — хевиметалци, селани од кои Баал бара да ги донесат своите бикови — нема. Затоа, сцената **„Селска крчма. Ноќ."** во нашата претстава ја нема.

Нашиот Баал ќе ги скандализира малограѓаните, ќе се дружи со ѓубреџиите, ќе остане неразбран од младите во црни, кожени панталони и јакни. Неговиот самоуништувачки бунт е еднакво оддалечен од алчноста и лицемерието на малограѓаните, како и од тапиот бес на „хевиметалците".

Сцената со мртвиот Теди не се одвива во шума, туку во некаков простор на периферијата на градот, пред една извештена крастосана фасада. Тука Баал и ќе умре, откако ќе открие дека таа фасада крие магацин со запакувано ѓубре! Со тоа ѓубре хевиметалците ќе го затрупаат Баал — голиот Антихрист, кој со очајнички извик **„Сакам ѕвезди!"** (наместо резигнираната констатација „Ѕвезди...хм." кај Брехт) ќе го урне ѕидот од пластични вреќи. Неговото „Сакам ѕвезди!" ќе биде заглушено со крештавите звуци на **„Роден да биде дивјак".** А идеологот, Проповедникот — Скитникот, ќе го започне новиот мит за Бунтовникот чии последни зборови божем биле **„Сè уште го слушам дождот!".** Тој идеолог најпрвин ќе го видиме како во неговата Црква, пред иконостасот од дрјва излепени со весници, се обидува, со шише ракија, Баал — очајникот да го преобрати во Баал — верник, за потоа да го видиме во улога на предводник на хевиметалците со кои го дели триумфот: непокорниот Баал ќе пцовиса инкогнито.

■ Свет на сеништа

Материјалните енергии се истрошени. Единствените резерви се кесите ѓубре. Духовните енергии се загадени: идеите проституизирани и дезавуирани, пристојноста е алиби за лицемерие и воајеризам, страста е заменета со калкулантство. Во таквиот свет, само Баал е автентична енергија. Тој дава и зема со еднаква страст. Тој себе се жртвува, ги жртвува и другите, обидувајќи се да го обнови Светот. Тој создава и уништува согорувајќи. Христос и Антихрист. Тој е единствениот што живее и што умира за да живее. Сите други се сеништа. Пристојни и неморални. Тој е морален и непристоен. Зашто, пристојноста уништува! Таа е алиби за егоизмот на малите, на оние кои ситно љубат и ситно мразат. **„Јас не сум стаорец",** вели Баал.

Во таквиот свет и дрвјата се дводимензионални и природата е сениште. Само ѓубрето е стварно!

■ Викенд во сенката на еден нужник

Се крева азбестната завеса. (Кадифените завеси ми се сторија премногу фини за мојата намера да направам грда и отровна претстава). Викенд во сенката на еден нужник. Лигештул. Сребро и порцелан. Розов чаршаф. Неколку убаво облечени сурати се сверат пред себе. Јадат без волја и без апетит. Здодевно им е! Нема атракција. Еден од нив се обидува да ги разоноди така што им чита песна со револуционерна содржина. Тие дури не се ни вознемирени. Нивните реакции како да зборуваат: „Непристојно е да ни читаш толку здодевни нешта!" Од нужникот две раце ја земаат песната, слушаме звуци од згужвана хартија, кинење, нужникот се отвора, Поетот ја фрла песната искината на парченца. (Ни таквите стихови не можат да ги скандализираат дебелокошците!). Аплаузи! Најпосле нешто што е интересно: поет — комедијант што седи в нужник како на престол, поет што сопствените револуционерни песни ги употребува како тоалетна хартија! Забавно, нема што!

■ Рај во пеколот

Крчма. Околу една маса физиономиите од почетната сцена, некои од нив сретнавме во „Кабарето кај ноќниот облак" кајшто се обидуваа да паразитираат на телото на Баал, на неговата поезија. Тука е и Скитникот — Проповедник. Уживаат во своите болести, во своето распаѓање, во својата гнилеж. Уште повеќе уживаат во тоа со својата гнилеж да го заразат и Баал. Суруши чија единствена страст е некрофилијата. Вљубени во сопствената смрт, својот оргазам го доживуваат кога уште некому ќе му го згнасат животот. „Рај во пеколот: ќе се одвикнеш од сè. И од желбите. Тогаш ќе бидеш слободен".

Во тој рај, злосторство е страсно да се извика: „Да живееме!". Баал, ужаснат, бега од тој рај: „Вие сте свињи! Сте заборавиле да бидете луѓе!". Зашто, Баал е максималист. За

него, секое прифаќање на редукција на животот претставува чекор кон смртта. Да бидеш човек, значи да бараш — сè! Жестоко и бескомпромисно.

■ **Уште еднаш за моралот на Баал**

Некои луѓе се скандализирани од жестокоста на Брехтовиот Баал. Токму затоа што тој бара сè и си дозволува сè. Скандал! А зар не е поголем скандал да се прифати сè. Редукции. На струја, на облека, на храна. Расфрлање со луксузот. Стегање ремени за сиромашните. Инфлација на парите и на ветувањата. Вадење заби без анестезија. Ордени и награди за оние што крадат, судови и казни за оние што ја кажуваат вистината. Задоволство во озборувањето на сопствената малодушност. Непристојно поднесување на сопствената пристојност. Скандирање за сопствената покорност.

И, згнасени, се ужаснуваме од Баал!

Од „Платон Кречет“ до „Калуѓерички тишини“

(Разговор со *Илија Милчин* по повод доделувањето на прилепската награда „9 Септември“ за животно дело)

Атанас ТАСЕВСКИ

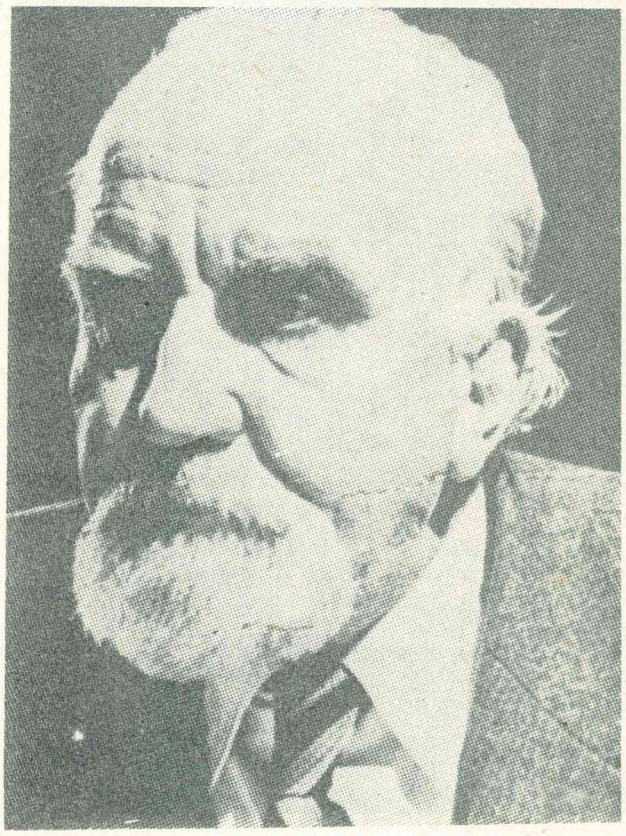
■ **Каков простор зазема театарот во вашиот живот?**

— Кратко речено, мислам дека театарот го исполнува целиот мој живот. Зашто, не само професионално, туку и аматерски сум почнал многу рано да се занимавам со театар. Сега скоро, во Нови Сад, на Стериното позорје, кога Коле Чашуле, претседател на Главниот одбор, ми ја предаде наградата за посебни заслуги за развој на југословенскиот театар, што ја доделува Стериното позорје на истакнати театарски работници, се сети на далечната 1932 година и така ги почна своите зборови при врачувањето дека при пребарување на својата стара архива нашол фотографија во која е регистрирана една наша претстава, **„Смешните прециози“** од Молиер, што ја игравме заедно како ученици во Нижата гимназија во Прилеп. Таму тој, со нему присутниот дух, рече: „Највисокиот од овие деца на фотографијата е Илија Милчин, а најмалиот по раст сум јас“. Така што почетоците на мојата театарска активност датираат од 1932, па дури и од 1931, кога излегов првпат на сцена во претстата **„Пепелашка“**, а го играв Таткото на Пепелашка.

— Прва „жртва“ на мојата љубов спрема театарот беше сакото од најновиот костум на татко ми, кое го полеав со лепилото — мастикс, а познато е дека мастиксот не го вади никакво хемиско чистење.

— По овој повод мислам дека треба да го спомнам името на еден извонредно заслужен човек за развојот на културата во Македонија, барем во овие две гранки: ликовната и театарската, на тогашниот наш професор по ликовно воспитување **Велебит Рендиќ**, кој, преместен во Прилеп по казна, најде сили во оној зачмаен живот во таа наша тогашна паланка, притисната од кралската диктатура, да го пополни својот живот подучувајќи свои ученици со смисла за ликовна и театарска уметност и создавајќи, од една страна, школа за сликари и вајари во една стара зграда, некогашно основно училиште покрај Оревоечката Река, и, од друга, подготвувајќи претстави како оваа на Молиер во која ние самите, учениците, под негово раководство, дури си правевме и перики и си шиевме и костими од најевтина басма и ги украсувавме со хартии во боја, така што таа приврзаност кон театарот стана наш посебен белег на кој му останавме до крај верни.

— Се разбира дека во тој период, во повеќе од половина век, се редеа разни активности и како режисер, и како



Илија Милчин

актер: во вишите класови на битолската гимназија, потоа во Академскиот театар студентски во Белград, од 1937 година па натаму, а за сето тоа време, посебно по 1937, откога веќе бев студент, во друштвото „Коста Абрашевиќ“ во Прилеп и во „Трезвеничката ложа“, зашто, иако тие беа често забранувани, посебно „Абрашевиќ“, работата продолжуваше. Во просториите на овие две друштва во Прилеп, на старото корзо, ние создававме многу нешта кои одеа во рамките на оние придружни, пропагандни дејности, опфатени од движењето, раководено од Партијата.

■ **Каков беше вашиот придонес во театарскиот живот во Републиката од ослободувањето до денес?**

— Па, тоа се влеа природно, со ова прелевање од предвоената театарска активност, потоа во партизанската културнапросветна екипа „Кочо Рацин“. По првото ослободување на Прилеп, на 9 септември 1944, добив задача од Агитпропот на нашата Партија да создадам театарска трупа во Прилеп. Направив напори и го формирав ансамблот. Меѓутоа, имаше кратко време за подготовка на претстава. За една недела не можеше многу да се стори. Но, затоа пак дел од таа трупа, заедно со мене и со неколцина актери од дотогашниот битолски театар, бугарски, кои доброволно се пријавија да останат со нашата војска, преминавме прво во Ореов Дол, во нашата партизанска база, а оттаму бевме испратени во Горно Врановци, каде што тогаш беше седиштето и на ЦК на Партијата, и на Главниот штаб и на сите придружни служби. Таму, по неколку дена, пристигна, по повик од Агитпропот на ЦК и трупата „Кочо Рацин“ од слободната територија во Дебарца одејќи по заобиколен пат, преку ослободените Крушево и Брод, каде давала претстави и кога дојде во Врановци, во таа трупа се влеа и групата што излезе од Прилеп, така што сега се создаде еден зајакнат состав во кој имавме и професионални актери. Тогаш се формира ново раководство на трупата. Командант на „Кочо Рацин“ остана и понатаму **Боро Ацевски,** кој беше стар партизан, заминат во март 1943 во Шарпланинскиот одред, политкомесар беше **Миро Најдовски,** дотогашниот политкомесар, а во тоа раководство бев придодаден и јас како уметнички раководител. Трупата „Кочо Рацин“ даваше претстави по сите села на ослободената територија.

И. Милчин во „Смртта на губернаторот“

— Потоа слеговме и во ослободените градови, прво во Прилеп, па во Битола, а во Скопје пристигнавме на 18 ноември 1944. Веќе во Врановци од Агитпропот бев определен за еден од двајцата раководители на театарот што требаше да се формира во Скопје. За директор беше предвиден Димитар Ќостаров, а јас за секретар — драматург, што по старата структура на управување значеше практично помошник директор кој одговара по организациони, репертоарски и кадровски прашања. Тоа беше всушност, **основање на Македонскиот народен театар** кој многу брзо, во тек на еден месец и нешто, веќе почна да работи на професионална основа. Од трупата „Кочо Рацин“ се одделија оние другари кои имаа изразита смисла за актерска дејност, потоа се повикуваа нови членови со аудиција, со приемни испити, и веќе кон крајот на 1944, точно на 31 декември, спроти Новата година, ја дадовме првата претстава во самата зграда на Народниот театар. Тоа беа четири едночинки со борбена тематика од советски автори, а во текот на јануари 1945 почнува со проби на целовечерна пиеса.Тоа беше **„Платон Кречет“** од Александар Корнејчук, чијашто премиера се одржа на 3 април 1945, што е всушност прва целовечерна професионална претстава на македонски јазик. Во неа ја играв насловната ролја.

— Таа вечер за нас беше празник, но сепак не бевме доволно свесни какво значење имаше претставата. Ние ја чувствувавме само онаа неверојатно чудна тишина во салата. Како во еден здив луѓето да трепереа дали ќе успееме да дадеме навистина, на професионално ниво, драмска претстава или сè уште ќе имаме остатоци од неквалитетен дилетантизам. Меѓутоа, таа вечер беше присутен во салата **Миха Маринко** од Словенија, искусен политички раководител, познат револуционер, кој прв ни искажа покрај своето мислење за претставата, и една реченица која до денес ја паметам: **„Вие не сте свесни каква победа извојувавте на културен план за вашиот народ“**.

— Потоа следуваше друга моја задача. За **формирање на македонски театар во 1947 бев испратен во Горна Џумаја,** каде, според спогодбата на Тито и Димитров на Блед и според одлуките на Пленумот на бугарската Партија, требаше да почнат подготовки за културна автономија на нашите сонародници во Пиринска Македонија. Тој театар почна со работа кон крајот од август и на 7 Ноември, на Денот на Октомвриската револуција, ја прикажавме првата премиера на македонски јазик во Горна Џумаја, денешен Благоевград, **„Печалбари“** од Антон Панов.

— По линија на активности на театарски план мислам дека една од најзначајните работи што сум ги направил е **проектирањето на Државната театарска школа,** откако се вратив од специјалистички престој во Москва во 1946/1947, истовремено со подготовките и формирањето на Горноџумајскиот Областен македонски народен театар. Таа средна Државна театарска школа ја основав, практично со сè она што

бев го присобрал дотогаш, како знаење од областа на театарската педагогија, што го придобив како студент, од 1939 до Војната, на Театарскиот отсек на Музичката академија во Белград, а потоа една година како аспирант во Државниот институт за театарска уметност во Москва — највисоката нивна театарска школа-во класата на постдипломци на познатиот советски режисер Николај Горчаков, еден од соработниците на Станиславски и Немирович-Данченко. Всушност, наставниот план, статутот, наставните програми по одделните предмети, беа моја работа, а освен тоа предавав и два предмета: Актерска игра и Историја на театарот. Токму заради тоа доаѓав секој месец по пет дена од Пиринска Македонија во Скопје за да држам згусто часови од обата предмета.

— Исто така, мој придонес со кој и денес се гордеам е и **основањето на Факултетот за драмски уметности,** прво како Отсек на Високата музичка школа во Скопје, каде пред тоа бев две години професор по Актерска игра за соло-пејачите. По истиот принцип како и Државната театарска школа, го формирав и факултетот и бев седум години таму, сè додека не дадов оставка, зашто не сакав да прифатам некои сфаќања за наставата кои ги сметав за несолидни, а се појавија подоцна.

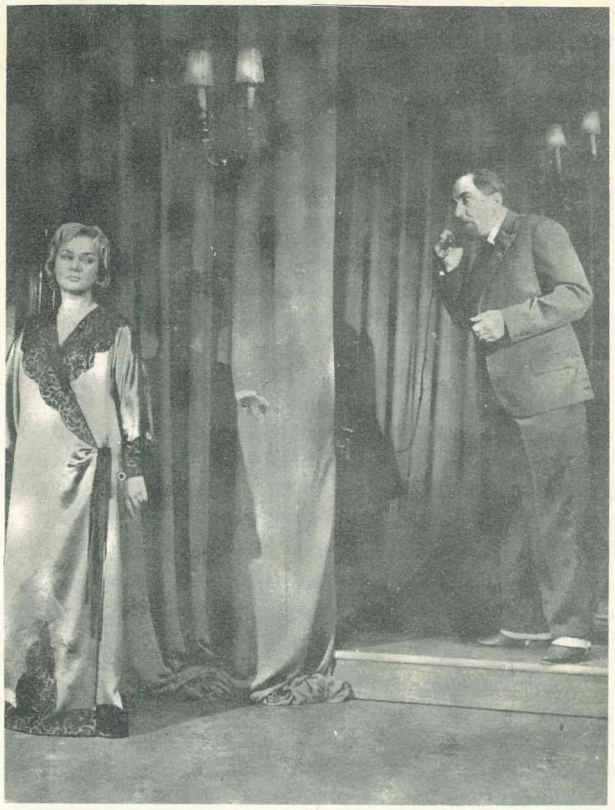
— Од Отсекот, а подоцна факултетот излегоа квалитетни актерски кадри. Јас ја изведов првата генерација, а втората класа ја доведов скоро до крајот на студиите, завршно со третата година.

— Денес ми е драго што млади актери кои се излезени од тој Факултет носат цели театри; сите репертоарски задачи, колку и да се тешки ги изнесуваат сами. Типичен пример за тоа е битолскиот Народен театар. Во нивната претстава **„Калуѓерички тишини“** се актери исклучиво бивши студенти, кои поминале низ Факултетот за драмски уметности, а освен нив учествувавме само уште двајца пензионирани актери: јас и **Олга Наумовска.** Тоа е доказ дека Факултетот беше и Е во состојба да вади подготвени театарски кадри, кои ќе го понесат понатаму со чест знамето на театарската уметност, на македонскиот театар.

— Мислам дека придонесов и за **Формирањето на Театарските игри „Војдан Чернодрински“** и за нивното лоцирање токму во Прилеп. Колку што можев, сторив и во овие четири години, откако сум претседател на Советот, да може овој наш театарски фестивал, поддржуван целосно од прилепската публика, да биде огледало на сè поновиот растеж на македонската театарска уметност.

■ **Во кои години, со кои улоги, го достигнавте врвот во вашата артистичка професија?**

— На тоа прашање е многу тешко да се одговори. Посебно мене ми е тешко да одговорам, бидејќи има различни пристапи и критериуми субјективни за она што секој актер или режисер го постигнува на сцената. Како режисер сум имал претстави кои, откако излегле, не сум сакал веќе да ги видам ниту еднаш, зашто ми било срам пред себеси, бидејќи она што сум го имал во главата и во срцето не дошло до крај, не сум успеал да го анимирам ансамблот, да го привлечам кон духот на авторот и кон мојата режисерска концепција и тоа биле пропаднати режисерски задачи, иако многу често баш такви претстави имале добар одзив кај публиката, па дури и кај критиката. Меѓутоа, субјективно не ми биле драги. Но, затоа пак, на друга страна, имало претстави кои сум ги гледал на драго срце и скоро секоја реприза сум ја посетувал и сум останувал до крај. Една од првите, од раните години, уште од 1949, е реализацијата на **„Малограѓани“** од Максим Горки, која поради тоа што направив многу соодветна поделба на актерските задачи и



Т. Кондова и И. Милчин во „Во агонија“

поради тоа што Горки, на еден начин, е автор на кој сум се учел, сум одгледан литературно, постигна резултати кои и критиката ги потврди. По многу години гледав претстава на „Малограѓани“ во Белград, во рамките на БИТЕФ, што ја режирал познатиот советски режисер Товстоногов со Ленинградскиот ансамбл и, за мое чудо, можеби денес тоа некому ќе му изгледа нескромно, можам да кажам дека ние не бевме ни малку подолу од тоа што бев во ситуација да го видам во претставата на БИТЕФ. Дури нашата претстава беше поконцизна, постегната, со појасно извлечени акценти кои ги носи самото литературно дело. И поставката на **„Децата на сонцето“** ми беше многу драга. Нејзините вредности, посебно новото толкување беа соодветно оценети и од критиката на гостувањето во Братислава, Чехословачка. Во однос на актерските резултати има ролји кои ги сакам и денес, во кои сметам дека сум постигнал чесен дострел. Тука би бил, пред сè, ликот на **Галилео Галилеј** во истоимената пиеса на Брехт, која трае 4 часа и 20 минути, а Галилео има од тоа барем 2,5 часа да говори и да дејствува. Потоа, од постарите реализирани ролји многу драг ми е и ликот на **Леоне Глембај,** во режија на Раша Плаовиќ. Беше тоа многу рано, некаде 1953—1954 година, не можам точно да се сетам, а по чудна некоја коинциденција, пак по повеќе години, ја играв ролјата на стариот Глембај, таткото на Леоне. Мислам дека и од таа ролја можам да бидам задоволен, особено затоа што како Леоне го имав тогаш за партнер покојниот **Ристо Шишков.** Неговата смрт е тешка загуба за македонската сцена, зашто Шишков беше роден актер. Оној втор чин од „Господата Глембаеви“ во кој таткото и синот попаѓаат во ужасна караница, во рекапитулација и на сопствените животи, и на животот на родот Глембаеви со сета расипаност, со сета крв, со сите изневери и крадења и грабежи доаѓаше до пароксизам. Практично, тој втор чин за нас двајцата

значеше и значително губење од телесната тежина при секое изведување, зашто тој судир, тоа фаќање гуша за гуша кое се завршуваше со инфаркт на стариот, беше една од најдобрите конфликтни сцени што сум ги имал на штиците во своето актерско постоење.

— Не помала работа сум вложил и не помал резултат сум постигнал и во ликот на **Jaro** во „Отело". И воопшто, во Шекспировскиот репертоар имам доста успешни реализации.

— Една од драгите ролји ми е и **Губернаторот** во пиесата „Смртта на губернаторот" од полскиот автор Леон Кручковски. За тој лик првпат добив и Октомвриска награда за годишно остварување.

— Мислам дека не би требало да се одминат и некои ликови, што ги реализирав и на телевизијата и на филмот. И до денес има мнозина што ме препознаваат како **Скифијас** од „Залезот над езерската земја" од Томе Арсовски, или како **Полицискиот началник** од филмот „Македонскиот дел од пеколот" или пак **Професорот** од филмската комедија „Мирно лето".

■ **Вие сте еден од актерите кои се залагаат за чистота на сценскиот јазик. Како се говори на сцените во македонските театри денес?**

— Има актери кои на сцената говорат така и со таков јазик што, доколку така би говореле и кај мене дома, јас би ги помолил да си одат без оглед на тоа што евентуално ми дошле на гости. Така би постапил, зашто не сакам мојата малечка внучка да го слуша тој „бисер" од јазик. Тие што мислат спротивно од мене, не се прашуваат дали на публиката ѝ е драго да слуша таков говорен јазик на претстава за која платила билети. Ние сме должни на својот народ да му го презентираме чистиот говорен литературен јазик како што еден „Бургтеатер" е образец на германскиот или као што е „Комеди франсез" образец на говорниот француски јазик, без оглед на тоа што во самиот Париз може да се чуе и простачки уличен жаргон, меѓутоа, во театарот тоа не може да проникне. Французите тоа не го толерираат.

— Сега скоро еден актер од Белград, Петар Славенски, говорејќи за проблемите на театарот, јасно рече дека денес актерите говорат од сцената, значи тоа е „мода" и на српскохрватското јазично подрачје, така што публиката воопшто не разбира што говорат. Најмалку говорат текст што го има во литературното дело, а најчесто лични досетки, шеги, вицови, јазични каламбури кои се пресметани на евтин ефект кај публиката. А при тоа наместо јасно да зборуваат, си фрфолат нешто под носот со неумесен изговор дека тоа било „природно, спонтано, живо зборување". И наместо да бидеме ние актерите и понатаму образец за правилен говор, денес спикерите на радиотелевизијата имаат подобар говорен јазик отколку ние, иако и и ним можат да им се направат солидни забелешки. Зашто, се слуша и од нив еден говор во кој доста често отсуствува мисла, логика, затоа што се налгасуваат непотребни, второстепени зборови, паразитни што не го носат основното значење на текстот. А сите заедно забораваме дека јазикот е темелот на нашиот национален интегритет.

■ **Вие сте еден од основачите на Театарските игри „Војдан Чернодрински". Колку овие Игри придонесуваат за растежот и афирмацијата на македонскиот театар?**

— Тој придонес е неизмерлив, а за тоа е најдобар доказ тоа што најдобрите претстави на фестивалот „Војдан Чернодрински" по ништо не отстапуваат од она што е најквалитетно на другите театарски републички фестивали, па и на оние најзначајните, сојузните, во Нови Сад и Сараево. Сметам дека постоењето на фестивалот „Војдан Чернодрински" влијае и за подобриот избор на репертоарот и за мобилизација на театарските ансамбли да извадат висококвалитетна претстава со која ќе можат да конкурираат на натпреварот во Прилеп. Она што би можело уште да се посака е само час поскоро да се приближи квалитетот на **сите** театри од внатрешноста до нивото на скопските театри.

■ **Какви сè признанија и награди сте добиле во вашата артистичка кариера и што, покрај нив, ви значи деветтосептемвриската награда за животно дело?**

— Па, доста признанија се имаат собрано. Пред воведување на „Октомвриската награда", постоеја награди од **Владата на НРМ.** Таа награда сум ја добил двапати. Потоа, бездруго значајна ми е наградата **„13 Ноември"** на Скопје, па наградите **Октомвриски:** за годишно остварување и за животно дело. Во областа на радиото двапати имам добиено **сојузни награди за режии на радио-драми,** еднаш на фестивалот во Нови Сад, другпат во Љубљана. Многу ми значи признанието, што го добив на **Стериното позорје** за придонес во развојот на југословенскиот театар, со кое индиректно е награден македонскиот театар во целост, зашто јас, бездруго, најголемиот придонес сум го дал преку она што сум го направил на македонската сцена, како актер, педагог и режисер, и покрај тоа што сум гостувал и на други сцени, надвор од Републиката, како во Хрватското народно казалиште во Загреб, во Народното позориште во Ниш, и така натаму. Драга ми е и наградата **„Кирил Пејчинович"** за преведувачки животен опус, како и **двете награди на Театарските игри „Војдан Чернодрински".** Меѓутоа, по срце, емотивно, ми се најмили признанието од Стериното позорје и наградава од Прилеп, сегашнава, зашто јас не можам да заборавам дека сум роден на таа прилепска наша почва, дека сум формиран како личност токму во таа средина, дека првите корени на љубовта спрема театарот се токму од прилепската клима и дека она што сум го придобил како формирање на личноста на еден поширок, културен и идеолошки, план станувало токму во Прилеп. Човек не може да се формира како личност во подоцнежните години, тој се формира во младата возраст. Она што ќе си го создаде како свој поглед на светот тогаш, тоа му останува до крај без оглед на тоа што попосле ќе види дека на тој пат понекогаш и самиот правел грешки, како и другите. Меѓутоа, основната вера во тој почетен поглед на светот, во она културно и идеолошко сфаќање на животот си останува до крај, засекогаш. А на таа линија сум имал среќа, што младите години сум ги поминал во друштво, во блискост, под влијание на мои постари другари, меѓу кои најмногу им должам на **Рампо Левков** и **Кузман Јосифовски — Питу.**

Гледачот и актерот загледани еден во друг

(Разговоров е воден на 11 Октомври 1985 во домот на Гешоска во Скопје)

Лилјана МАЗОВА

Актерката Нада Гешоска го одживеа својот 35—годишен административен работен век на сцената: во **Народниот театар во Прилеп**, во **Драмата на МНТ,** па во **Драмскиот театар—Скопје** од 15 август 1964 до пред две години кога замина во пензија. Но, Гешоска и понатаму е на сцената, со публиката низ настапи со монодрами, во рецитали, читање на поезија... И, се разбира, очекува, со право, нови ангажмани.

На сцената во Прилеп оствари 37 ликови, десетина во Драмата на МНТ и повеќе од триесет во Драмскиот театар. Добитник е на следниве **награди:**

■ на град Прилеп за ликот на **Магда** во „Вејка на ветрот"; „13 Ноември" во 1968 за ликот на **Хекуба** во „Тројанки"; на Театарските игри „Војдан Чернодрински" за ликот на **Султана** во „Лет во место"; на Златната колајна за најдобро монодрамско остварување во 1985 на Југословенскиот фестивал на монодрамата и пантомимата за **„Учителката"**; на Плакетата на Собранието на Скопје и носител е на Орденот на трудот со златна ѕвезда.

Ликови остварени на сцената на Народниот театар во Прилеп:

Магда во „Пат во злосторот", стројничката Фјокла во „Женидба", Попадика во „Поп Киро и поп Спиро", Мира во „Операција", Дока во „Зона Замфирова", Фима во „Покондирена црпка", Чорбаџиката во „Чорбаџи Теодос", Жената во „Покојник", две епизодни ролји во „Зулумќар", Слугинката во „Зла жена", Огуделова во „Девојка без мираз", Жената во „Милионерот", Ќерката во „Фамилијата Бло", Грофицата во „Витез на чудеса", Магда во „Чест", Игуменка во „Мамзел Нитуш", Кинескиња во „Квеј Лан", Благуна во „Македонска крвава свадба", Елена во „Вујко Вања", една од артистките во „Мирандолина", Францка во „Кралот на Бетајнова", Елмира во „Тартиф", Заложничката во „Монсерат", Агнеса во „Ружа на ветровите", Магда во „Вејка на ветрот", потоа во „Без вина виновни", „Волчјак", „Еквиноцио", „Шума", „Бразда", „Вистината е мртва", „Александра"...

Ликови остварени во Драмата на МНТ ВО Скопје (кои Гешоска ги издвојува):

Неда во „Кузман Капидан", Гурмишска во „Шума", Маша во „Галеб", Жената во „Смртта на губернаторот", Мајката во „Крвави свадби"...

Ликови остварени на сцената на Драмскиот театар во Скопје:

На **Куклената сцена:** Раскажувач во „Златото на кралот Мегамон". На **Детската сцена** во „Принцот и просјакот".

Нада Гешоска

На **Малата сцена:** Мајката на Деметар во „Скриената шапка", Јулијана во „Празникот на правдата", во „Сончева колона" и во „Бамји". На **Вечерната сцена:** Доста во „Богомилска балада", Настасија во „Злосторство и казна", Агата во „Самоил", Хекуба во „Тројанки", лик во „Зборот дупка не прави", Фосфорида во „Ромул Велики", Берта во „Германци", Помпана во „Балада за Тил Ојленшпигел", Лампито во „Лисистрата", Марга во „Пештера", Каролина во „Ветерот во гранките на Сасафра", Првата дворска дама во „Макбет", Грофицата Марлборо во „Чаша вода", Магдалена Бежар во „Сојуз на лажните светци", Гина во „Нажалена фамилија", Прва жена во „Богунемили", Ветка во „Свадба", Ливија во „Јас Клаудиј", Раневскаја Љубов Андреевна во „Вишновата градина", Режисерка во „Нарачана комедија", Меланија во „Егор Буличов и другите", Телма во „Добра ноќ, мајко", Бабата во „Ослободувањето на Скопје", Васа Железнова, Мајката во „Крвави

свадби", Мара во „Косанчиќев венец", Учителката во монодрамата „Учителката".

● **Да почнеме од крајот: зад тебе се 35 години артистичка дејност...**

— На 26 јануари годинава навршив 35 години дејност.

● **Токму во оваа година, што е малку невообичаено за артист кој по силата на административните закони е веќе во пензија, одново доживеа артистички блесок: на Југословенскиот фестивал на монодрамата и пантомимата во Земун, ја освои највисоката награда Златната колајна за изведбата на монодрамата „Учителката". Што мислиш, на што се должи тој успех?**

— Тоа го врзувам речиси исклучиво за текстот на Бранко Варошлија. Еве зошто: со години на ред сакав да направам добра монодрама, но не наоѓав нешто што би било интересно за мене, за гледачот и за критиката. Сакав да биде интересно и едновремено да има некаква функција. Текстот „Учителката" мислам дека ги има сите тие компоненти кои придонесоа неговата изведба за мене да значи нов блесок на сцената. Од друга страна, токму тој блесок е поголем за гледачот кој ме гледа, отколку за мене самата. За мене е, пак, нова обврска.

● **Докажа и покажа дека административното заминување на артистот во пензија не значи и негово откажување од сцената?**

— Тоа го мислам вака: иако сум во пензија, ќе речам,- можам уште да работам. Сега, на пример, постојано нешто ме чепка — да направам нов лик кој ќе биде потврда на успехот на „Учителката".Бранко Варошлија ми рече дека веќе напишал нов текст, овој пат за двајца артисти — за мене и за Илија Џувалековски што ќе го работиме во Драмски.

„Тројанки": Гешоска со Лилјана Петковска—Баковиќ

● **Ликот на Учителката ти и го сакаш?**

—На некој начин навистина го сакам. Еве зошто: мислам дека учителката е жена која во нашите општествени услови има посебна улога. Низ овој лик се чувствува дека македонската жена е ослободена. Таа делува сама и оставена сама на себе.Во селото во кое ја бие својата битка, на некој начин станала сè.Врз себе ја зема улогата да биде активен општествен работник, политичар, лекар, дете со децата, просветител, а наспроти сè да си го задржи својот идентитет, да биде своја.

● **Имам впечаток дека Учителката си и ти самата: отсекогаш си активна на сцената, им помагаш на помладите колеги—ги учиш, општествено—политички си активна...**

— Да, имаме допирни точки во различни сфери на делување.

● **Ако Учителката вршела просветителска, ти си вршела културна, уметничка мисија?**

—Точно.Особено што мислам дека во нашиве услови театарот има сè уште просветителска мисија.Од проста причина што ние немаме голема традиција — театарска, за да може театарот да го примаме исклучиво како уметност и како уметнички дострел. Додека бев во театарот, во Драмскиот, на состаноците на Театарскиот или на Уметничкиот совет, предлагав репертоар кој ќе има и просветителска моќ. Се залагавме на репертоарот да се најдат пиеси—антологиски, кои можеби само еднаш во месецот ќе се најдат на репертоарот, но и тоа ќе биде доволно онаа — младата — генерација, на некој начин да ги присвојува. Затоа и сметам дека од репертоарот не треба да се отфрлаат претстави кои го одживеале своето, да речеме веќе се прикажуваат пет—шест години, и немаат веќе доволно посета.Напротив тие, мислам на добрите, треба да се чуваат, да остануваат на репертоарот без оглед на тоа какви се денешните нивни вреднувања.И тоа само поради нивната просветителска улога во однос на младата генерација која доаѓа. Под просветителска улога јас го подразбирам она што значи осознавање и прифаќање на литературата, а преку тоа и откривање на сознанијата за новиот живот.

● **Некако сама го врати разговорот на твоите почетоци во театарот. Ти во театарот дојде, во Народниот театар во Прилеп во 1950 година, во времето кога тој, пред сè, имаше просветителска дејност, зашто почетоците на македонскиот театар се и резултат на потребата од просветување на населението. Колку во својата 18-та година можеше да го доживееш чувството на своевиден просветител?**

— Периодот во кој стапив во театарот речиси исклучиво беше просветителски. Во тоа време бев напредна скоевка и во театарот, во ансамблот на Народниот театар во Прилеп, дојдов, всушност, како преведувач. Театарот во Прилеп започна да работи во 1949 година и во 1950 требаше да се преведува текстот „Пат во злосторот" од Мишко Крањец. Ја имав веќе завршено гимназијата и во неа бев вработена како секретар, па така и ми беше доверено, заедно со уште тројца другари, да го преведуваме овој текст.Кога почна пиесата да се работи, во ансамблот имаше артисти со, да речеме, завршено четврто или осмо одделение. Но, беа талентирани. Еден ден режисерот на „Пат во злосторот", покојниот Душко Наумовски, ме викна, како еден од преведувачите на текстот, на артистката што требаше да ја игра главната улога, да ѝ ја објаснам суштината и сложеноста на ликот на Магда. Текстот веќе добро го знаев, се качив на сцената и почнав да објаснувам каков е ликот.Режисерот Наумовски тогаш едноставно рече:

од утре ти ќе го играш тој лик. Така и станав артистка: дојдов во театарот да објаснам еден лик, а останав во него. Мојата прва средба со публиката се оствари, значи, низ ликот на Магда, главната личност во претставата „Пат во злосторот".

● **Се сеќаваш ли на тој лик?**

— Па, за ликот на Магда, на еден начин, е врзан целиот мој понатамошен репертоар, со оглед на тоа што тој му даде некаков основен печат на сè она што натаму направив на сцената. Тоа беше јак драмски карактер. Магда е домашна помошничка во една куќа, но таа знае што сака од животот. Реков остави свој печат на мојот натамошен репертоар затоа што ликовите што следуваа, без разлика дали беа позитивни или негативни, секогаш беа јаки карактери, со јасна цел. Никогаш не играв субрети. Напротив, без разлика дали беа помали или носечки ликови, секогаш беа со јасна цел. На пример, секогаш со најголемо задоволство се сеќавам на еден мал лик во „Народен пратеник" кој го игравме во Драмата на Македонскиот народен театар во Скопје. Го играв оној мал лик на жената која доаѓа во група да моли за мажот. Имав само една појава на сцената, а секогаш кога ќе се појавев пред публиката, следуваше аплауз.Значи, и тој лик за мене беше јак карактер, добро пренесен и вклопен во претставата. А можеби тоа беше и затоа што ликот е изразено комичен, а мене дотогаш публиката навикна да ме гледа како толкувам драмски ликови. Значи, беше мала улога за снажна личност.

● **Ги паметиш ли сите улоги?**

— Текстовите не ги паметам, но затоа ги знам како наслови.

„... Една од улогите што посебно се крева во изведбата на 'Тројанки', станувајќи драгоцен придонес во развитокот на овој театар (Драмскиот театар, н.з.) е Хекуба на Нада Гешоска ... Затоа доделувањето на улогата на Хекуба претставува среќен миг на инспирација на режисерот и веројатно само Нада Гешоска и нејзината артистичка, гласовна и физичка конституција можат да го издржат докрај почетниот удар на драмски електрицитет со кој Љубиша Георгиевски ја осветли сцената. Најнесреќната од сите жени, мајка, жена и кралица која под тешкиот товар на несреќата и големата болка го открива своето емоционално и рационално јадро што треба да ја одбрани етиката на поразениот и да ја пронајде залудната надеж за една далечна егзистенција на тројанскиот род, Нада Гешоска ја откри во внатрешно растење, сигурно, пластично, при полна и права емоција. Судбината на Хекуба ги обвиваше сите сцени и тогаш кога таа беше одделена во пасивно следење на долгите монолози на другите. Особено сугестивна во сцените со Касандра и Андромаха, таа во богата драматика ја оствари средбата со Елена, за да се крене до висока возбуда пред телото на мртвиот син и во трагичното финале на очајната побуна против смртните и бесмртните, против ништожноста на луѓето и боговите. Во оваа улога Нада Гешоска открива висока потврда на својот талент и нејзината уметност ја доживува својата висока вредност..."

(Матеја Матевски за ликот на Хекуба на Нада Гешоска во „Тројанки" од Еврипид)

„Нарачана комедија": Ангелина Иванова, Крум Стојанов, Нада Гешоска и Јон Исаја

● **Каква е разликата меѓу малата и голема улога?**

— И различна и подеднакво одговорна. Имало мали ликови во кои сум вложувала многу, но тоа, подоцна, ми помагало во поголемите задачи. На некој начин тие, малите улоги, ми биле „отскочна штица" за понатаму. Во можноста да се најдам себеси во некоја друга ролја. Таков лик, на пример, беше Маша во „Галеб" на Чехов. Маша беше, само да речам, присутна на сцената, без текст. Јас пак, во разговорите со режисерот на претставата Димитар Ќостаров (и овој лик го остварив во Драмата на МНТ), осознав дека сум била многу присутна во претставата или, како што велеше режисерот, многу доминантна. Тоа е од едноставната желба да му додадам на ликот нешто повеќе, нешто лично мое. Така, насочувајќи го својот интерес кон основните особини на текстот, кога се соочував со далеку посложени задачи, ми беше полесно. Така ги собирав основните нитки кои подоцна се врзуваа во поголеми или големи целини.

● **Карактеристика на твојот опус се карактерните ликови. Тие од артистот бараат и поголем ангажман?**

— Секој лик бара ангажман. Меѓутоа, тие, како јас ги велам снажни личности, покрај тоа што делуваа на мене на сцената, тие делуваа и на мене како на човек.

● **Оставија ли тие печат во твоето оформување?**

— Како да не. И тоа многу. Во почетокот на мојата артистичка работа се сретнав со еден текст на Шопенхауер, по малку дефетистички текст, во кој тој тврди дека артистот на крајот од својата кариера мора да поулавее, затоа што неговата личност се раслојува на безбројте личности што ги толкувал. Јас, толкувајќи многу снажни личности, се трудев да го негирам она што го кажал Шопенхауер, затоа што сметам дека актерот не смее да се раслои. Туку обратно: да прифати толку карактери во своето битие, а сепак тоа да делува како една целина. Всушност, сето тоа да биде богатство на едно постоење отколку раслојување или товар.Дури, ми се чини, личностите што сум ги толкувала на сцената многу ми помогнале во приватниот живот. Особено во некои кризни ситуации. Тогаш, само ќе се потсетев на некои суштествени појави и веднаш ми станувало полесно. Во „Тројанки" има еден стих кој вели кога морето почнува да се бранува, морнарите храбро се борат, но кога ќе почне тоа бесно да се бранува, тогаш тие се препуштаат на брановите сами по себе да сторат сè... Инаку, како би било: против бес да се бориш со бес нема спас. Мораш да се опуштиш, да се препуштиш, па да видиш каде можеш да испливаш.

Во животот е исто така: постојано мораш да се бориш за да се спасиш од бурата. Животот и театарот се преплетуваат толку многу што ние артистите треба да ги следиме животните вистини и на некој начин да ги вклопуваме на сцената — во актерските вистини. Мислам дека само така уметноста може на сцената да звучи вистинито.

● **Во театарот дојде, речиси, случајно?**

— Како ученичка бев ориентирана на пишување. Едноставно, од рака ми одеше перото и планирав, по завршувањето на гимназијата, да заминам во Белград, на студии на Новинарско-дипломатската школа. Меѓутоа, по матурата се омажив и останав во Прилеп, а амбициите да станам новинар ѝ го отстапија местото на љубовта. Во тоа време, контакти со театарот немав.Меѓутоа, учествував во програмите на дилетантските групи, рецитирав во гимназијата, работев во тогашната Микрофонска служба во Прилеп, во онаа што подоцна прерасна во Радио Прилеп, каде навечер читав вести. Имав чист говор и добар глас.И подоцна многу време посветував на чистата сценска дикција.

● **Не ми стана колешка, меѓутоа, на театарот, на публиката ѝ даде многу. Што театарот тебе ти даде?**

— Па, малку ли се сите тие аплаузи на публиката. Сега се расчувствував. Вчера доживеав едно прекрасно чувство. „Учителката" ја кажував пред вработените во фабриката „Билјана". Настапив пред околу 5 стотини луѓе. Е, само тоа е сосема доволно: еден цел свој час тие ми го посветија мене, на она што јас имам да им го кажам. Аплаузот и потоа зборовите на благодарност во смисла „вакво нешто не сме доживеале...", е она што најмногу го сакам, всушност, она што театарот постојано ми го враќа за она што јас му дадов нему. Она што постојано ме возбудува до солзи е тишината во која се сретнувам со публиката: тогаш кога гледачот е со мене и јас со него. Тогаш се чувствувам како човек кој има да каже нешто свое и другите го слушаат со внимание. Бидејќи не успеав со перо да ја изразувам мојата некогашна основна желба, ова со публиката е прекрасно. Мислам дека го постигнав најубавото: контактот со гледачот во речиси секоја прилика кога сме загледани еден во друг. Аплаузот на гледачот за мене е она најголемото што може да се доживее.

● **Аплаузот значи дека во времето на своето „другарување" публиката и артистот биле една целина?**

— Во мојата професија тоа е она најубавото. Мислам дека ниту еден друг уметник тоа не може така интензивно да го доживее. Писателот пишува и подоцна не е во можност да ја осознае реакцијата на својот читател. А јас, артистот, точно знам каква е реакцијата на гледачот, по тишината со која ме следи и по аплаузот со кој ме наградува. Ова зависи од тоа колку сум успеала да го отворам срцето на гледачот за она што му го кажувам. Артистот е во голема предност. Јас живеам за денес. Тоа е страшно голема предност.

● **Меѓутоа, тое е и голема горчина?**

— Горчината е во тоа што од она што ние го создаваме на сцената од вечер во вечер, не останува трага. Затоа јас постојано инсистирам од дневната критика, од периодиката, да бидат многу претпазливи во одбележувањето на артистичкиот труд, зашто тоа е единственото што останува од еден лик — напишаниот збор. Инаку, ние живееме во сеќавањата само на оние што нè гледале. А на оние што не нè гледале не можеме со ништо да им го покажеме нашето постоење, освен со напишаната критика.Остануваат снимените филмови, телевизиските драми, но тоа не е театарската претстава, не е театарски чин. Како некому да кажувам каква била претставата пред 20 години?

● **Па претставата не е иста ни денес во однос на вчера?**

— Точно.

● **Секоја репризa значи по малку и нов лик?**

— Точно. Театарската уметност е уметност на мигот, и ако тој миг успее на сцената да трае онолку време колку што сме на сцената, тоа е совршенство. Не секоја ролја успева до крај: можеби некаде или некогаш ќе се случи само дел од целиот лик...

„Студиозно и со видлив внатрешен набој ни се претстави и Нада Гешоска како Магдалена Бежар... Оваа артистка по правило го извлече максимумот на сживеаност и суптилното проникнување... постојано потврдувајќи го своето реноме на студиозен театарски уметник..."

(Иван Мазов за настапот на Нада Гешоска во претставата „Сојуз на лажните светци" од М. Булгаков)

● **Има една прекрасна „вистина" за артистот: дека е тој „големо" дете?**

— Јас би рекла артистот е преголемо дете. Кога ќе почне да работи на нов лик, тој се отвора како детето — без стеги на рационалноста.

● **Дали можноста да си „играш" е предност во животот?**

— Ако нашата уметност не се сфати како игра, таа пропаѓа.

● **Но, тоа е и тешка игра?**

— Да се разбереме. Јас знам дека од театарот се очекува многу. Одредени теоретичари точно рекле: уметноста не може да го промени светот, може само да влијае на промената. Ние мораме тоа да го сфатиме само како игра. Штом ќе стане нешто повеќе од игра, нешто друго, веќе не сме уметници. Поминуваме во нешто друго. Театарот мора исклучиво да биде уметност во која сè од животот ќе си најде свое место.

● **Ако театарот му припаѓа на артистот, на каков театар ти си привржаник?**

— Само на добриот театар. На оној во кој сè функционира по системот на сложен организам. Зашто, ако во него затаи било што, или само едно парче од тој сложен механизам, престанува неговата функција. Се претвора во нешто друго. Ја губи својата мисија и, да речеме, станува во служба на некаква политика или нешто друго. Тој мора да биде во служба на уметноста и, да повторам, сè од животот во него мора да си најде свое место. Театарот, оној добриот, не може да егзистира без добриот артист и без сите други чинители.

● **Меѓутоа, театарот може да „живее" со хонорарен режисер, сценограф или костимограф. Се разбира, може да егзистира и со поканети артисти, но, сепак, театарот му припаѓа на артистот?**

— Би рекла: уметноста во театарот ја чини артистот. Зашто, тој како уметност се создава дури тогаш кога ќе дојде во директен контакт со публиката. Една претстава не е претстава сè дотогаш додека не дојде во контакт со публиката. Пробата е нешто друго. А кога претставата ќе дојде до публиката, тогаш режисерот останува на страна. Претставата, значи, станува сопственост на артистот. Сите идеи на авторот и на режисерот тогаш веќе стануваат моја сопственост. И сè зависи

од мене, од тоа како јас ќе го протолкувам зададеното. Затоа и велам дека театарот исклучиво зависи од артистот. Ние не можеме без текст и без режисер, но од мене зависи дали тој труд ќе стане уметност.

● **Театарската претстава и артистот во неа имаат свои фази. Така, најнапред ликот се готви во себе, потоа доаѓа фаза кога ликот и целата претстава се работат со режисерот, а третата фаза е кога очи в очи ќе се најдат артистот и публиката. Која од овие, условно можни фази, најмногу ја сакаш?**

— Првата фаза, кога се откриваат основните чинители на зададениот лик. Таа е најсуштествена, од проста причина што тогаш се поставуваат темелите врз кои подоцна сè се надградува. Значи, сè зависи од темелот, од тоа како во почетокот ќе се постави ликот. Потоа доаѓа онаа другата фаза, кога сè она што се поставило или изградило, се става на дефинитивна контрола. Фаза во која, заедно со режисерот, би рекла, правиме дефинитивна контрола за тоа како претставата треба да изгледа и како ќе комуницира со гледачот. Значи, градбата добива форма. А посетителот, односно гледачот, е во ситуација на една супер-ревизија: дали ќе ги прифати карактерите и целата претстава, или не. Оваа, втора фаза, по мене е многу суштествена за режисерот. Тој, во овој период, сликовито кажано, низ она што јас сум го открила во ликот, како тула ќе го вгради во целата претстава, односно градба. Се случува јас со својот темел да му се наметнам и тогаш, се знае, нема целина. Од општата градба ќе штрчи мојот или ликот на мојот колега кој, исто како јас, не можел да се најде во целината, да го најде своето вистинско место во неа. Третата фаза веќе му припаѓа само на артистот и на неговата моќ да комуницира со публиката. Претставата е веќе нивна, заедничка работа и цел.

● **Како доаѓаш до ликот кој подоцна мора да живее, да комуницира со гледачот?**

— Низ безброј варијанти.

● **Тоа е онаа фаза кога ти и ликот сте сами, соочени еден со друг?**

— Не би можела точно да кажам тоа е вака и вака. Сè зависи од тоа што во себе носи ликот што го откривам. И од тоа како тој пред мене расте, што многу често е спротивно од она што јас во него сум го открила првично. Се откриваат сè нови и нови работи и затоа врз нив треба постојано да се надградуваат новите варијанти. Треба да се присвојува и надградува. Тоа значи дека во почетокот експериментирам, сè дотогаш додека не го најдам карактерот на ликот кој треба да го присвојам и да стане мој. Никогаш не сум одела подалеку од себе, сè што сум откривала во ликовите сум го прилагодувала на себе. А тоа е затоа што подоцна, кога ќе го асимилирам докрај, го предавам како свој. Да не отскокнува или излегува од мене како некое туѓо и непознато тело. И нешто друго, оној прв период на совладувањето на ликот тогаш кога сознајноста за него од вчера веќе денес не ми значи ништо, за мене е плодотворно. Така, ликот речиси и нема услови да биде закостенет, туку секогаш да биде дискутабилен, да може да се открива и вака и онака. Тогаш и задоволството на гледачот е поголемо: ликот е отворен и тој самиот може за него да размислува и да донесува заклучоци.

● **Кажи го ова низ пример?**

— Еве, свеж ми е ликот на Љубов Андреевна во „Вишновата градина“ со ансамблот на Театарот „Тагањка“ од Москва, претстава што неодамна гостуваше во Скопје. Овој лик го играв и јас. И ден-денес една сцена од нашата претстава по толкување е иста на она што го видовме во играта на Ала

„Ветер во гранките на Сасафра“: Ацо Јовановски, Нада Гешоска и Кирил Ќортошев

Демидова. Да се разбереме, јас не го играв ликот така, зашто јас сум сосема поинаков темперамент од колешката од Москва. Меѓутоа, во толкувањето одвнатре мислам дека јас исто така ја бев сфатила. Во текстот, на пример, стои „распусна жена“. Јас таа распусност ја правев поинаку. Сцената со Петја, кога Љубов и Петја танцуваат. Мене како Петја ми беше спротивставен Коле Ангеловски. Е, во односот меѓу мене и него немаше место за распусност од тој вид — некаква условна еротика. Јас во таа сцена се однесував само како мајка со Едипов комплекс. Како кон син, токму таков беше мојот однос кон Петја, како мајка кон син. Значи, се соочив со партнерот: јас сум крупна жена, тој е поситен. И, се разбира, ништо не може да се направи надвор од партнерот. Токму таа наша сцена остана дискутабилна — гледачот во себе мораше да го надомести тоа и таквото можно чуство. Да помисли: оваа него го има и како дете и како маж. Тоа се тие нијанси кога ликот може да се протолкува и вака и онака. Колку нијанси ќе се пронајдат во првата фаза, толку е поголема можноста натаму да бидеш, речиси секогаш нов. Многу зависи и од публиката. Таа секоја вечер е различна, па според тоа како таа реагира на одредени нешта веднаш ти е јасно што во тој миг, или таа вечер, треба да акцентираш. Оттука доаѓаат и ситните разлики во донесувањето на ликот речиси при секоја претстава. Да се разбереме, ликот во суштина е ист, а неговите нијанси се многу битни и различни. Јас сум се трудела тие нијанси секоја вечер да бидат различни.

● **Различноста и му прилега на театарот?**

— Секако. Всушност, во совладувањето на ликот ние треба да бидеме прецизни, математички точни. Тоа е затоа што на некој начин моето моментно чувство мора да го формулирам да биде адекватно на чувството на мојот партнер. Ако тоа не е направено со математичка точност, што значи во одредена минута и во одредена секунда да се упати поглед, гест, што значи создадената атмосфера со прецизност да се следи, ќе нема спој во целината. Тоа се создава во текот на работата. Потоа, таа математичка точност треба да стане флуид меѓу артистот, партнерот и публиката. Значи, математиката во одреден миг и престанува.

● **Меѓутоа, артистот е човек кој ја има судбината да работи тогаш кога денот веќе одминува — претставите главно се играат навечер. А во текот на денот низ битието на артистот поминале разни ситуации од живо-**

„Вујко Вања“ (Прилеп): Цане Настоски и Нада Гешоска

тот. Сепак, тој вечерта, иако преполнет од она што го носи животот, мора да биде, како што велиш, математички точен кон ликот, партнерот, претставата и публиката. Колку артистот може да се ослободи од она што му го давал денот, ако на ова се додаде дека публиката доаѓа во театарот за, на еден начин, да избега од својот ден, да се забавува и соочува со нешто што е надвор од она што е нејзино секојдневие?

— Во тоа е привилегијата, на еден начин, на професијава. Треба да се ослободиш од она што ти поминало преку главата во текот на денот и да застанеш на сцената, да живееш туѓ живот. За гледачот ликот и целата претстава мора да бидат вистина. Значи, артистот треба да се „исчисти“. Е, јас, по претставата се чувствувам прочистена. Всушност, сè она што ми се случило во текот на денот, на сцената треба да исчезне. Токму ова ми помага и во животот. Таа наизменичност во живеењето. Ми се случувало да дојдам на претстава болна, дури и со температура од 38°Ц, да играм во претставата и од неа да излезам наполно здрава. Тоа е затоа што целата моја психо-физичка фактура се прилагодила на ликот што го толкувам. На пример, една Хекуба дошла да спаси барем еден од машкиот род или пак некому да се одмазди. Таа е здрава жена и јас, во текот на два часа, живеејќи го животот на Хекуба, оздравувам. Тоа е големо задоволство и нешто што на човека му делува како седативно средство.

● Тоа е и голема љубов?

— Огромна. Во последниве години ми доаѓаат млади луѓе, завршени средношколци, да им помогнам околу подготовките за приемниот испит на Факултетот за драмски уметности. Прво што сакам кај нив да дознаам е тоа колку тие ја сакаат оваа професија. Потоа ги советувам дека освен љубовта потребна е и голема работа. Во оваа професија ако не постои таа огромна љубов и ќе нема резултати.

Таа мора да трае како постојан занес?

— Точно. На Малата сцена во Драмскиот театар во 1972 година ја игравме претставата „Празник на правдата“ од Теодор Мазилу. Ја режираше Љубиша Георгиевски, а игравме Крум Стојанов, Мето Јовановски и јас. Играв силна жена која често употребува камшик. Но, на една претстава дојдов со 38,5°Ц температура, Веќе беа собрани околу 200 гледачи. Знам дека додека траеше претставата се препотив пет-шестпати, а откако заврши, бев наполно здрава. Тоа е затоа што ликот беше здрава жена. И тогаш имав сила да камшикувам. Значи, додека траеше претставата, јас наполно сум се ослободила од себе и сум „влегла“ во ликот на таа жена. И нормално, потоа бев потполно здрава. Не ги познавам другите професии, но веројатно секоја од нив бара исто така голема љубов. Меѓутоа, кај нас е факторот публика. Јас конкретно таа вечер сум успеала, во тоа длабоко верувам, и тие да се ослободат од својата грижа која дотогаш ги притискала. Значи, и тие имале свои два часа „ослободување“. Оттука и моето сознание: точно знам до кога ќе се појавувам пред публиката. Сè дотогаш додека ќе можам да го задржувам нејзиното внимание и сè додека и јас и таа по завршувањето на претставата ќе се чувствуваме како прочистени.

● Да се запреме малку на публиката. Мислам дека Скопје сега има одлична публика; дека таа е и најдобар критичар на театарот?

— Нашата публика точно знае да одреди што е повеќе а што помалку значајно во театарот. Имаме израсната публика која прима и отфрла. Еднаш, токму на релацијата — контакт со публиката, следев една изведба на „Диво месо“ од Горан Стефановски. Имаше луѓе, внатре од Театарот, што не ја разбираа. А публиката, за разлика од нив, точно ја разбра. Текстот уметнички допре до неа. А тоа е факт дека имаме уметнички зрела публика.

● Таа публика денес е веќе толку уметнички поткована што ги негира и одлуките на уметничкиот или театарскиот совет. Една претстава „аминувана“ од овие тела како добра, публиката ја негира и автоматски симнува од репертоарот со тоа што не доаѓа на нејзините изведби?

— Јасно, на еден начин публиката го прави репертоарот, таа лошите претстави ги „симнува“ по неколку изведби со тоа што веќе на следните ја нема. Публиката е огледало на репертоарот.

● Во театарот, меѓу колегите, си позната како човек кој активно, гласно учествува во креирањето на репертоарот. Тоа е многу битна фаза за театарот, но немаш ли впечаток дека тој се прави, така да кажам, сè понабрзина?

— Мислам дека во последниве години го загубивме основното во театарот: смислата на репертоарот. Би рекла, успесите

што ги постигнуваме со случајни. Драмскиот театар успеа токму затоа што во почетокот имаше осмислена репертоарска политика. Тогаш имавме добар драматург во ликот на Богомил Ѓузел, режисер од типот на Љубиша Георгиевски и артисти кои преминувајќи од Драмата на Македонскиот народен театар сакаа да покажат дека можат да постигнат многу повеќе од она што дотогаш го имаа постигнато на сцената. Да создадат еден вистински театар. Тој спој на овие три основни чинители придонесе Драмскиот театар да стане она што стана. Значи, без тие три основни чинители не ќе можеше ништо да се постигне. Артистот во тој период беше еден од главните во создавањето на репертоарот. Тоа, ми се чини, беше резултат на фактот што секој артист во текот на сезоната читаше по триесет, четириесет па и повеќе текстови и самиот предлагаше што евентуално би можело да се најде на репертоарот. Потоа, тие предлози, ги селектираше драматургот. На состаноците на Уметничкиот совет сите бевме гласноговорници, сите учествувавме со свои мислења, зашто поаѓавме од тоа дека нашата работа е колективна. Затоа и сите се боревме резултатот да биде максимален.

● **Борејќи се за таа вистина во театарот, ти се бореше и за вистината на театарот во општеството?**

— Тоа е моја посебна ролја, од причина што сметам дека театарот како театар, како и просветата и науката, треба на некој начин да се избори за свој примат во односот од страна на општеството. Тој не смее да биде маргинална појава во нашето живеење, зашто заедно со просветата и науката, тоа се битни чинители на животот, а човекот мора да биде сестрана личност. А самиот театар многу влијае на оформувањето на таква сестрана личност.

„Крвави свадби“ (МНТ): Нада Гешоска и Чедо Камџијаш

„Балада за Тил Ојленшпигел“: Нада Гешоска и Ленче Делова

● **Меѓутоа, македонскиот театар ја имаше среќата, која сам си ја избори, да биде мошне витален во однос на сите други уметности во Републикава?**

— Македонската култура е воопшто во подем.

● **Но, таа култура, во рамките на Југославија, најчесто се препознава по театарот. Најчесто се говори и следи театарот?**

— Точно, од проста причина што театарот, нашиот, освен квалитетот, како уметност е најкомуникативен. Тој е помасовен.

● **Не се работи само за моќта на масовната комуникација?**

— Секако, битен е и квалитетот. Драмскиот театар, на пример, на бројните гостувања низ земјава и врз база на постигнатите резултати и награди на југословенските фестивали, Стериното позорје и Фестивалот на малите и експериментални сцени, постигна да изнегува и презентира пред најширокаа јавност свој стил, препознатлив во Југославија. На пример, често се говори со воодушевување за артистите на Драмскиот театар. И не еднаш е потенцирано дека дојде до израз македонската глума. Значи, успеавме да наметнеме стил на игра и да се говори за македонска глума или школа. Тоа не е случајно.

● **Ми се чини дека некако ја претрчавме твојата општествена ангажираност: беше републички и сојузен делегат?**

— Артистичката кариера ја започнав како општествено ангажиран човек. Тогаш беше речиси сосема нормално да членуваш во повеќе организации, мислам општествени.

● **Ако не грешам, ти си досега единствениот артист од Македонија кој, во еден мандат, беше сојузен делегат?**

— Да, во периодот од 1978 до 1982 година бев делегат во Сојузното собрание, како делегат на Сојузниот собор на здружениот труд на Македонија. Четири години ја вршев таа должност во рамките на моите можности и во однос на она што можеше да се постигне, со оглед на тоа дека тогаш дојде до престројување во Сојузното собрание, а Сојузниот комитет за култура беше расформиран. Така, функцијата ми се сведе на обичен делегат од здружениот труд. Меѓутоа, тоа ми е корисно искуство, зашто во истиот тој период јас бев претседател на Извршниот совет на Самоуправната заедница на културата на град Скопје. И, на некој начин, она што во Белград го осознавав како процес на работа, ми ја олеснуваше работата во Скопје, во СИЗ-от на културата. Во тоа време издиференцираме некои основни претпоставки во работата на артистот, потоа за финансирање по остварување, а не „по глава на вработен" во културата. Воведовме и награди кои како стимулација на творештвото сега се доделуваат на крајот од секоја календарска година.

Во албумот на артистот

НА НАДА ГЕШОСКА

Нема глумец дур не го роди мајка
Ниту глумица дури не ја роди земја,
Ниту игра што ќе не е хајка
од студениот север — до средоземје.

А твоите мајки низ целиот свет
земјата македонска ја посејаа,
Ил со пелин, ил со сончоглед
како жерави што насекаде те фалат.

Нови Сад, мај 1982

Буца Мирковиќ

● **Си броела ли колку ликови си одиграла?**

— Не, но можам да ги набројам. Ми се чини дека се околу седумдесет. Тоа се и толку радости, толку таги, многу солзи, многу шеги.

● **Почна со ликот на Магда во „Пат во злосторот" во Народниот театар во Прилеп, ансамбл во кој остана осум години. Ти беше ли тој колектив своевидно училиште, затоа што дотогаш речиси и не знаеше што е тоа театар?**

— Ја имав среќата да бидам, всушност, да ја совладувам професијата во театар во внатрешноста во кој артистот секојдневно е ангажиран и нема можност за опуштање. Репертоарот мора да се создава, а бројот на артистите е ограничен. Значи, секој е ангажиран во речиси секоја претстава. Затоа и денес сметам дека артист се станува исклучиво пред и преку публиката и потребно е секој млад артист во сезоната да одигра четири до пет нови ликови, а тоа значи на почетокот на кариерата да оди во некоја театарска куќа во внатрешноста. Затоа што по силата на потребата мора да ги одигра тие бројни ликови кои понекогаш се можеби и недоизградени. Тој мора да игра и да игра и секоја вечер да се сретнува со публиката. Да игра на сцената. Јас тоа го правев: од можните седум вечери во неделата, задолжително пет вечери играв пред публика. Се случуваше во некоја пиеса да играм и по две ролји, што значи брзо да се пресоблечам, да се нашминкам, да ставам перика и пред публиката по само неколку минути да се појавам во нов лик. Тоа биле можеби само две епизодни улоги, но важно е што биле две, факт кој е голем предизвик за секој артист. Сето ова го велам затоа што театрите во Скопје постојано се во напнатост да прават голема уметност и немаат време за ризици, за работа со млади и сценски неискусни артисти. Улогата на „создавачи на артисти" ја имаат само театрите во внатрешноста. Зашто, вака се прави и злостор: скопските театри ги земаат завршените студенти од Факултетот за драмски уметности, но понатаму на малкумина од нив им овозможуваат почесто да се на сцената. Тие со години чмаат или чекаат на својата шанса во театарот. А времето им минува.

● **Не си почувствувала ли презаситеност од театарот. Имаш театар во театарот, а тој со години ти беше и дома. Сопруг ти беше Димитар Гешоски?**

— Не, никогаш не ми бил многу.

● **Во смисла дека практично и не си имала можност да се дистанцираш од него макар во домашниот амбиент?**

— И денес тврдам дека човекот ако има сила до максимум да му се предаде на сè она што го сака во животот и ако тоа го прави без какви и да е резерви, може да ѝ се предаде на својата љубов без да стравува дека нешто друго ќе биде ставено во втор план. Според тоа, за мене и домот и театарот егзистираа подеднакво и без некој да е оштетен. Љубовта кон театарот не ми одземаше ништо од љубовта кон домот, децата и сопругот. Мислам дека сè може и мора да најде свое место.

● **Мислев на тоа дека театарот како едно специфично боралиште за тебе продолжувал и дома?**

— Точно, убавината на постоењето на сцената продолжувала и дома. Критериумите и етиката што јас ги прифатив за театарот, на еден начин, ги пренесов и на моите деца. Тоа е етички да се однесуваат кон она што го работат. Мојата ќерка, која е лекар, етички чисто се однесува кон својата професија, исто онака како што мојот син — кошаркар, се однесува кон својата. Едноставно, работата мора да претставува големо задоволство, за да може животот и професијата да се надополнуваат.

Режисерската поетика на Љубиша Георгиевски

Радослав ЛАЗИЌ

Заговорник на новите тенденции на драмската режија во современиот југословенски театар, режисерот Љубиша Георгиевски е еден од ретките кај нас, кој паралелно со режисерската практика е преокупиран и со теоретските проблеми на драмската режија, со задачата и предметот на режисерската уметност **сега и овде.** Иако со стан во Скопје, тој како режисер делува на низа југословенски театарски сцени (Белград, Загреб, Љубљана, Сараево, Нови Сад и во други југословенски градови), а повремено режира и на сцени во странство (Полска, Романија, Италија, САД). Покрај ова, Георгиевски, како драмски педагог, ангажиран е на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

Овде, во овој час, нас нема да нè интересира неговата режисерска практика и неговите бројни забележителни режии, туку неговите размислувања за новите тенденции на драмската режија, искажани во нашиот разговор, објавен во „Театарскиот гласник", број 18, декември 1981, стр. 4-26, под наслов **„Режија-сон".**

За анализа на режисерските рефлексии на Георгиевски и за разбирање на неговата поетика во новите тенденции на драмската режија во Југославија не би смеело да се заобиколат неговите книги „Свет-сон" и „Онтологија на театарот".

„Еве режисер кому писателот му служи да ја покаже својата сопствена воздишка и крик низ амалгамот на митологијата"... И Љубиша Георгиевски е еден од оние режисери, кои не можат да го допрат делóто или претставата додека не го насетат просторот во кој ќе се игра...„Георгиевски смета дека светот е еден огромен метеж: такви му се градовите, човекот, таков му е и театарот" — истакнува режисерот Бора Драшковиќ, во режисерското кроки на Георгиевски[1]). Своите погледи за уметноста (режијата) Георгиевски на концизен начин ќе ги изнесе и на Меѓународниот конгрес за естетиката во Дубровник, летото 1980, укажувајќи на синтезата на научноста и творештвото, во соопштението — **Естетиката како теорија на слободата:**

„Бидејќи естетиката недвосмислено се искажува како едно освојување на неслободните сфери на човечката егзистенција, како една утописка трансгресија на неговата судбинска ништожност, конечно, како **слобода** на креацијата на еден нов Космос, еден Свет-сон **vis à vis** светот на нужноста, кој сеуште не е по мерката на човекот, самата естетика треба да се третира како **теорија на слободата.**

Првиот проблем на една ваква теорија е методолошки и се состои од потребата, сепак, да се постави еден **систем** на вредности, едно аксиолошко поле, кое, барем ќе обезбеди една научна објективност во нашите естетички судови. И точно овде, уште на првиот чекор се прави пресудна грешка, бидејќи предметот на нашето проучување (уметноста), всушност, не е ништо друго туку перманентно надминување на сите можни системи, а нивното рушење не е секогаш рушење со цел да се воспостават некои нови системи, туку рушења како уништување на системот како таков".[2])

Корените на кризата на естетиката денес, Георгиевски ги гледа во критиката на таканаречените отворени уметнички дела „кои можат да послужат за идеолошките манипулации, а најчесто, само како груби дневно-политички мимикрии". Вниманието на естетиката, според него, денес треба да се насочи кон **односот помеѓу светот на уметноста и светот на нужноста** подвлекол Р.Л.). Во заклучокот на својот естетички исказ, Георгиевски истакнува дека „естетиката треба да го проучува само генетското јадро на уметноста и со тоа да ја вреднува, осознава и стимулира уметноста од нејзиното раѓање".[3])

Со ваквата рефлексија, Георгиевски поттикнува една **генетска естетика,** како наука за естетските процеси на режијата, како можна наука за режијата, за која и ние се залагаме.

Трагајќи по сознанијата на една плуралистичка èстетика на режијата, во разбирањето на новите тенденции на драмската режија и на нејзините театарски аспекти, да се задржиме на исказите на Георгиевски, изречени во нашиот студиски разговор за уметноста на режијата.

На нашето прашање: **што е природата на режијата и на режисерското творештво**? — Тој одговори: Театарот е свет-сон.

Претставата се **објавува** на режисерот. Тоа е мое ретко искуство. Дотолку е подрагоцено, бидејќи ние, за жал, често правиме претстави во вид на занает. На нашето прашање да ја објасни **функцијата на режијата,** Георгиевски смета: Многумина и ден-денес тврдат дека функција на режијата е в е р н о пренесување, односно, интерпретирање на текст. Тоа се, главно, луѓе, кои служат или службуваат. Нивната верност е кучешка. Кучето е верно на господарот само поради колбасите. Било каква верност, подразбира нерамноправност помеѓу оној кој е верен и оној кому му е верен. Ваквата верност го прогласува писателот, односно, текстот за апсолутна догма, на која, еве, сите, на чело со режисерот, треба да ѝ се покоруваат. Текстот, или уште подобро дијалогот, е б и л о к о г а и б и л о к а д е , а функција на режисерот е ова било кога и било каде да го претвори во **овде** и **сега!** И тоа не претставува некаков аранжман на излог или регулирање на некаков сообраќај, туку автентичен, креативен чин, што претставува претворање на хартијата во нешто што е многу поблиско и многу подалечно од самиот живот. Таму каде што интервенираат просторот и времето, почнува автентичната творечка авантура која е многу повозбудлива од самиот дијалог.

Со Георгиевски можеме делумно да се согласиме, бидејќи тој, во своето толкување за **функцијата на режијата**

---

[1]) Бора Драшковиќ, **„Лавиринт",** Стериино позорје, 1980, стр. 130-131.

[2]) „Одјек", Сараево, 1-15, II-1982, бр. 3/XXXV.

[3]) Ибидем

Љубиша Георгиевски

како да го запоставува фактот за иманентната драмска режија во драмскиот текст. Текстот не е само дијалог туку, пред сè, **дејствие, конфликт, личности**. Значи, времето и просторот, за кои зборува Георгиевски, се наоѓаат кај самиот драмски автор или уште подалеку во самата **стварност**, од која извира драмата, па според тоа режијата во животот е факт без кој овој не постои. Корените и функцијата на режијата не треба да се бараат само во текстот „служејќи на авторот", туку во животот и реалноста, од кои делото произлегува и каде се влева претставата.

Па според тоа: дијалектиката на режијата непрекинато се менува и движи без почеток и крај. Сè тече! **Panta rei!**

Георгиевски ги образложува поимите „режисер" и „режија":

— Режијата е нацрт за една случка. Барем така го разбираат ова луѓето кои се занимаваат со режија. На пример, се вели „тој и тој атентат е извршен во режија на тие и тие". Режијата, со стручно влијание за проблемот, би можела да се дефинира како **одредено дејствие, кое се извршува во одреден временски простор и која, во зависност од оние кои го извршуваат дејствието и од оние кои го следат тоа дејствие, земајќи на некој начин учество во него, има одредено значење и смисла и за оние кои го извршуваат дејствието и за оние кои го следат, бидејќи сите заедно се носители на дејствието.** Ова е можно, пред сè, бидејќи ова дејствие е условно. Точно поради оваа особина тоа допушта **заедништво** помеѓу нејзините директни и индиректни изведувачи. Смислата и вредноста на ова дејствие му го дава режијата, во спротивно ова дејствие е бесмислено и безвредно. **Tertium non datur**. Георгиевски го занемарува фактот за конституентите на режијата во самата **драматургија, глумата,** како и, пред сè, во **режисерското творештво,** како реинтерпретација на драмското дело во процесите на разбирањето и **рецепцијата на гледачите,** кои претставуваат активен фактор во конституирањето на тоталноста на режисерскиот круг и на неговата спирална „невидлива" иманенција. Георгиевски заборава дека и за заедништво се потребни рамноправни конституенти. Преголема доминација, на било кој фактор, укажува на превласт на „литерарниот", „артистичкиот" или пак „режисерскиот" театар.

Овде се наметнува прашањето како гледа Георгиевски на **режисерскиот театар" и на превласта на режисерот во него?**

— Не постои „режисерски" и оној друг театар. Постои само добра и лоша претстава. Се разбира, „режисерскиот театар", во контекст на вашето прашање, со сета силина се појави во XX век, и тоа паралелно со еден логичен заклучок, кој стана неизбежен: најголема одговорност, па според тоа и најголема слобода, а слободата е еднаква на потенцијалната власт, има **decision maker. Decision maker** во театарот е режисерот, нели? Тој го прифаќа или не го прифаќа текстот, значи, како прво, одлучува за судбината на текстот, го потпишува декорот и костимите и со тоа ги одобрува, значи пак одлучува, тој исто така одлучува и за финансиската ситуација на претставата (може да ја направи и поевтина и поскапа), тој ги избира артистите, или артистите го избираат него, но ова е добро само поради тоа што подоцна пак т о ј ќе биде во состојба подобро да ги распореди, односно, поправедно да о д л у ч и за нивната креативна судбина, и конечно неговиот потпис го одредува квалитетот на претставата, во главите на луѓето кои ја очекуваат!

Значи, комплетен **decision makar.** Ова е технолошкиот закон при создавањето на претставата. Според ова, секоја претстава станува режисерска претстава. Георгиевски понатаму ги изнесува **причините за режисерската мимикрија,** која се крие зад артистите, декорот, костимите или текстот, како и „под скутот на некоја влијателна личност, религиозна или идеолошка маска". Овде нема да се впуштаме во коментари за парадоксот на режисерот, бидејќи тоа ќе нè одвлечка во друг вид расправи, а тоа е **проблемот за моралот на режисерот и етиката на режијата.**

Георгиевски е добитник на шест Златни лаврови венци за режија на МЕСС, па затоа е интересно да се чуе неговото мислење за **експерименталната режија и истражувањата на подрачјето на режијата,** како пример за нови тенденции во драмската режија во Југославија:

— Проблемот на експерименталното се создаде тогаш кога првпат се спомна овој збор онаму каде што не му беше местото. Овој збор е исклучиво научен и тој се однесува на егзактните науки. Пренесувањето на овој термин од физиката во театарот внесе голема мешаница. Во физиката, терминот експеримент означува проверка на одредени теоретски претпоставки за еден модел на стварноста, вештачки конструиран за таква цел, за да се изведе позитивен или негативен доказ за истите, главно инвентивни појави во однос на претходно утврдени сознанија — претпоставки. Што има сега заедничко со театарот? Ништо.

Зачудува конзервативниот суд на Георгиевски за експериментот и за режисерското истражување, во кое тој како режисер има најголеми успех, рушејќи ги нормативите на академската режија и често прифаќајќи ги помодните тенденции на „физичкиот театар" во шеесеттите и седумдесеттите години, како и тенденциите за политизација на театарот во осумдесеттите години. Тој во истиот одговор ќе напомене дека „уметноста е оригинална и неповторлива к р е а ц и ј а ", но останува при негацијата за експерименталноста во театарот. Ако Георгиевски е во право, тогаш како да се сфатат достигнувањата на драмската режија, остварени во експерименталната театарска лабораторија на еден Гротовски, Брук, Вилсон и др. И покрај конвенционалното и традиционално театарско производство, не може да се избегне заклучокот дека театарот остварува вреден театарски експеримент. Во алтернативниот театар, каде, еден од заговорниците во седумдесеттите години е токму Љубиша Ристиќ, основач на театарот КПГТ казалиште, позориште, гледалишче, театар-четири различни поими, кои имаат исто значење во Југославија: **театар).** Тој се залага за единствен југословенски театарски простор.

Љубиша Ристиќ, со нагласени политички аспекти во својот ангажман, остварува театарски експерименти par excellence.

На прашањето **за стилот на современата режија во Југославија,** Георгиевски истакнува дека „теоретичарите се трудат нешто да генерализираат, но стилот на режијата во театарот, секогаш го наметнуваат водечките режисери. Така е и кај нас". Наспроти негативниот став за експерименталната режија, Георгиевски нам ни набројува личности со современи тенденции во драмската режија и ни посочува имиња на значајни „експериментатори" во светскоит и југословенскиот театар: Кантор, Гротовски, Брук, Вилсон, Романската режисерска школа, Товстоногов, Ефрос, Љубимов, Планшон, Корун, Паро, Драшковиќ, Јовановиќ, Ристиќ... Враќајќи се на сопственото режисерско искуство, Георгиевски концизно ги објаснува **подготовките за една драмска режија** и како тој како режисер ги остварува.

Во целост ги наведуваме неговите фази на подготовка за режирање.

Подготвителни процеси на драмската режија на Георгиевски:

1. Прв close reading,
2. Драматуршка обработка на текстот (Карандаш, ето, первое правило режисури),
3. Први идеи: вкрстување на светот на текстот со мојот свет — сон,
4. Поделба на улоги и простор за игра,
5. Актуелизација,
6. Преведување на мојот интимен свет на разбирлив јазик,
7. Разговор со сценографот и костимографот,
8. Пресметка за цената на претставата,
9. Конкретни преговори со артистите,
10. Второ читање на текстот,
11. Период на долга борба против искушението, текстот да се прочита третпат; читање по третпат води кон автоматизам на мислење,
12. Одобрување на скиците за декорот и костимите,
13. Период на длабока криза поради сомнение во себе,
14. Долго и мачно сомневање во соработниците,
15. Трето читање: текстот по обичај изгледа лошо,
16. Втора драматуршка обработка,
17. Дефинитивна поделба на улогите,
18. Договор кој обврзува. Нема повеќе назад,
19. Скок во празно со замислен падобран (искуства, концепти, подготовки, претходни знаења и сознанија),
20. Да се заборави сè и да се почне,
21. Сè е заборавено, сè е нула. Почеток.

Ваква темелна подготовка на режисерот, како начело на органиката на режијата, укажува на оваа најважна фаза во режирањето, како **уметничка организација на идеи** во која мора прецизно да се постави **причината за претставата.** Георгиевски овде ни ја открива **драмата на режијата** заедно со нејзините кризи pro et contra, каде **изборот на режисерот** е основна конституента при раѓањето на **режисерската концепција.** Во овие „скриени" процеси, „невидливи" дејствија и „тајни" одлуки содржана е целата суштина на режијата и режирањето. Ваква темелна **подготовка за режирање,** во начело, фасцинира со својата енергија на уметнички и технички проблеми кои ги покренува.

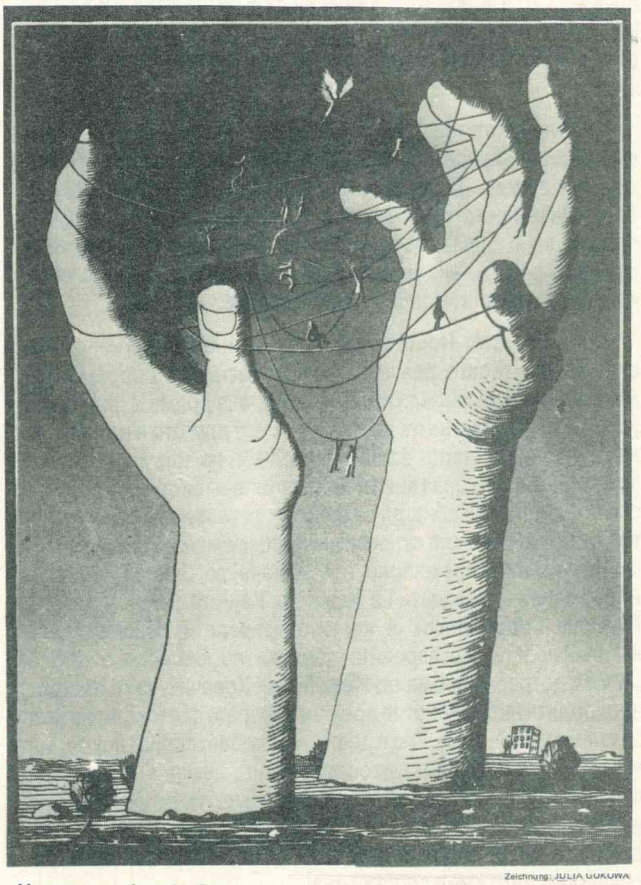
Во заклучокот на нашиот опширен разговор за проблемите на уметноста на режирањето, Георгиевски изнесува интересна мисла за **иднината на режијата** како уметност и како систем на мислење, акција и однесување:

— На иднината на режијата ѝ се закануваат две опасности: отуѓување поради сè поголемата, дури неограничена власт која ја има па, според тоа, и нејзино сведување до ниво на автоматизам. Втората опасност би била комплементарна според мотивите на првата: а тоа е развојот на технологијата, техничките средства, кои под привидно ослободување од таканаречените „неочекувани технички можности" ќе го уништи животниот, човечки креативен фактор. Доколку режијата свесно се спротивстави, односно успее да им оддолее на овие искушенија и завладее со технологијата и лавината информации, кои наскоро со сета сила ќе ѝ се срушат врз глава, таа ќе има блескава иднина. Бидејќи колку повеќе се трупаат средствата на насилие, толку повеќе се натрупуваат конфликтите и човечките трауми стануваат огромни, несовладливи, необјаснливи и човекот безнадежно се оддалечува од себе и додека се оддалечува од себе си што успеал да создаде in vitro, тој е свесен дека сè незадржливо го води кон автодеструкција. Уметноста на режијата ќе остане да трепери со својата театарска свеќа, па и во вид на ласерско осветлување, за да подели по некоја трошка на сеќавање за човечката сомилост.[4])

Врзувајќи ја режијата за човечките судбини, Георгиевски со право ѝ дава антрополошка перспектива. Светот на човекот и неговата иднина ќе бидат зависни од светот на роботите, електрониката и компјутерите и од нивната енергија, која не би смеела да се сврти против човештвото.

---

[4]) Радослав Лазиќ: „Тенденции на современата режија" („Позориште", Тузла, 1982)



Zeichnung: JULIA GUKOWA

Цртеж на Јулија Гукова

За подобро разбирање на поетиката на режијата на Љубиша Георгиевски треба да се запознае и неговата книга **„Свет—сон“,** која претставува своевидна експликација и концепти на неговите драмски режии од шеесеттите и седумдесеттите години. Овие режисерски есеи произлегуваат од неговата режисерска практика и треба да се сфатат како автентични режисерски сведоштва на уметничкото творештво.

Георгиевски, наместо увод, на почетокот во својата прва **режисерска книга** објавува **Отворено писмо до малограѓаните,** Скопје, 1975 година, како жестока критика на постојната малограѓанска театарска ситуација и на вулгаризација на театрите во социјалистичкото општество. Георгиевски се прашува: Зошто во театарот најмалку се случува револуција? Тој пишува отворено писмо, бидејќи типот на „затворена“ борба за нов театар му е туѓ. Театарот не е игра. Театарот е замка во која ќе се фатат пороците на животот. Во овој текст авторот расправа за морално-општествената улога на театарот, чиј терапеутски чин навестува, но при тоа недоволно укажува на естетските аспекти на режијата, со кои малограѓанскиот театар би можел да се преобрази во вистински театар на прогресот со општествено-естетска улога во новото општество. **Згуснато време,** Скопје, 1973, ги разгледува аспектите на „режијата“ во секојдневниот живот. Како парадигма на таквата политичка режија, Георгиевски овде критички го анализира Хамлетовиот случај и неговите „режисери“. За мото, во овој есеј, ги зема зборовите од **Книгата на раскажувачите:** „Постои време кога се сади и време кога се бере посаденото“. **Од режисерскиот дневник,** Битола, 1965, (неследејќи ја хронологијата!), Георгиевски ги објавува своите режисерски рефлексии за современо толкување на Хамлет. Тој поаѓа од тезата дека Хамлет е човек кој е присилен да игра наметната улога, за која нема ниту волја ниту дарба. На крајот заклучува дека секоја нова театарска претстава значи нова театарска конвенција.

Следниот текст го посветува на својата режисерска експликација за претставата **„Покојник“** од Бранислав Нушиќ, која е изведена на сцената на Драмскиот театар од Скопје, 1966. Оваа претстава со успех е прикажана на Стериното позорје, како пример за режисерска иновација на Нушиќевата комедиографија, низ непоштедната критика на потрошувачката цивилизација: Homo consumatum est.

Во текстот **Homo Miron,** Скопје, 1967, Георгиевски го експлицира своето режисерско толкување на современиот македонски драматичар Коле Чашуле, чија драма „Црнила“ со успех ја режираше на повеќе сцени, меѓу другото и во Полска, на сцената на театарот во Катовице, 1971, на која ѝ е посветен посебен текст во оваа книга. **Vox humana** е текст, со режисерско сведоштво за обид да се направи **тотален театар на протест,** против можната катаклизма на современата цивилизација. Претставата премиерно е изведена во Зеница 1972, со добар успех и ангажман на режијата. Книгата **„Свет—сон“** на Љубиша Георгиевски ја карактеризираат и режисерските експликации за остварените сценски проекти, како што е **„Јама“,** потресна поема од Иван Горан Ковачиќ, за геноцидот на народите на Балканот за време на Втората светска војна што го сторија фашистите. Тоа е претстава за Дантеовиот пекол, кој навистина се случил во југословенските земји. Георгиевски признава дека, за инсценација на оваа тематика во режијата, се угледува на достигнувањата на Брук и Гротовски, која со успех ја изведе на сцената во Зеница 1974. Секој народ има своја трагедија како што има и своја химна.

„Хрватска рапсодија“ е текст со експликации за произведбите на делата на Мирослав Крлежа во Народното позориште во Зеница, 1974, каде Георгиевски оствари циклус на свои режисерски експерименти и истражувања со современ сценски израз, кои се од најголемо значење за неговата режисерска личност.

Завршниот текст — експликација ја претставува режијата на **„Свадбата на Мара“** од В. Костов. Георгиевски, во сопствена драматизација, го реализираше ова дело во битолскиот Театар, 1976, како претстава со нови тенденции и хипер--реалистичка режија и со силна политичка порака за деструкцијата на сталинизмот.

За разбирање на режисерската поетика на Љубиша Георгиевски го наведуваме, во целина, неговиот **заклучок** на книгата **„Свет—сон“,** каде се објавени **21 режисерска теза,** како пример за естетскиот ангажман на овој заговорник на новите тенденции на драмската режија **сега и овде.**

Тези на Љубиша Георгиевски за театарот како свет на сништа:

1. Театарот е свет на сништа.
2. Театарот е фокус, кој низ себе ги прекршува сите општествени сништа во потрага по својот човечки идентитет.
3. Науката докажа дека сонот, за разлика од другите хумани појави, со тоа што ќе стане потчинета мисла, не може да биде кибернетички програмиран и дехуманизиран.
4. Театарот ја укинува човековата неслобода, бидејќи сонот е постојана трансгресија на светот на нужноста.
5. Човекот не може есхатолошки да го потчини сопствениот сон, наметнувајќи му своја causa finalis, ниту да побегне од него.
6. Како што секое општество ги заслужува своите нужности, така ги заслужува и своите сништа. Исто како и човекот, и општеството може да има убави и лоши сништа. Тоа зависи од неговото минато и сегашно јаве.
7. Крајна дехуманизација на едно општество, како резултат на некоја догма (или обратно), се гледа во тоа што самото на себе си ги забранува сништата. Или: Macbeth shall not sleep anymore! (Макбет веќе нема да спие!).
8. Најлош е оној театар кој ќе се принуди себе да сонува со помош на барбитурати.
9. Естетскиот плурализам на самоуправното општество е најповолен историски услов за просперитет на театарот.
10. Сите елементи на претставата — сон: артистите, публиката, текстот, просторот, времето, тишината, музиката, сценографијата, костимографијата, светлото — во принцип се рамноправни, при што артистот го сметаме за primus inter pares.
11. Артистот е Орфеј помножен со Прометеј.
12. Артистот е најбитен елемент на претставата, но никогаш не смее да се заборави дека, сепак, е само дел од целината на сонот.
13. Добар е оној артист, кој има моќ да сфати дека е фино тело (subtle body) на сонот.
14. Публиката е учесник, а не voyer.
15. Добра е онаа публика која прифаќа да сонува со нас или против нас.
16. Quod licet Jovi non licet bovi: Шекспирова реплика, изречена од некој дилетант, е помала театарска вредност, отколку реплика на најлош писател изговорена од Лоренс Оливие. Се разбира, доколку тој се согласи да ја интерпретира.
17. Добар е оној текст кој ја прифаќа нужноста сценски да преживее под еден услов: сите конституенти на претстава-

та — сон, комплементарно да се однесуваат на него. Денес, дури и големите класични текстови, на овој начин се подготвуваат па дури потоа се поставуваат.

18. Претставата — сон не мора да воспостави **единствен** просторно-временски континуум како имитација на основниот поим на универзумот, кој го создала физиката за свои работни цели. Напротив, судбината на претставата — сон се состои во изнаоѓање на просторно-временски закони, кои ќе важат само за неа, а ние условно ги нарекуваме concordatio temporum.

19. Добра е онаа сценографија која сама за себе не значи ништо. Ова важи и за костимографијата и за светлото.

20. Режијата, во принцип, ги соединува сите рамноправни конституенти на претставата, при што се допушта режисерот да погреши во некого или некои од нив. Според ова, режијата е интелигентна грешка, жртва, за да се овозможи настап на т и ш и н а т а !

21. Добра е онаа режија која...[5])

Режисерската мисла на Георгиевски, за новите тенденции на драмската режија, сведочи за естетскиот плурализам на режисерските идеи денес во Југославија.

На теренот на една криза театарот и општеството пронаоѓаат нови патишта на изразување. Улогата на режијата, во тоа драматично трагање по идентитетот, како форма на егзистенција на една „скриена" уметност, не може да се запостави. Напротив, уделот на драмската режија **денес и овде,** има пресудна улога во раѓањето на една нова театарска етика, со која треба да се надминат стереотипите на граѓанскиот театар.

Георгиевски како уметнички селектор на Југословенските театарски игри 1983 изјавува:

„Театарскиот чин е јавен чин и како таков е и политички. (...) Ние, меѓутоа, убаво знаеме дека не постои аполитична јавна дејност, а најмалку тоа може да биде театарот, бидејќи и аполитичните ставови се политички.(...) Но, ниту еден момент не треба да се испушти од вид дека вистината е основен услов за уметничките вредности на секоја театарска претстава.

Особено е невозможно, во театарот, лагата да се поттури за вистина. Театарот е храм на вистината.(...)Слободата на мислењето можеме да ја најдеме само и единствено во себе, бидејќи тоа ни е дар од природата, кој не може никој да ни го земе па според тоа ни да ни го даде.(...) Уметничкото дело има право на своја специфичност и не може тукутака лесно да се смести во некој вид и паушално да се осуди или прифати.(...) Восхитувањето помеѓу уметниците и политичарите на власт или помеѓу уметниците и политичарите во „опозиција", никогаш не дале ремек-дела во уметноста.(...) „Забрануваше на претстави и симнување од репертоар се многу штетни потези на политиката. Тие се штетни и за театарот и за политиката" — изјавува Љубиша Георгиевски во „Интервју" по повод појавата на политизација на театарот во Југославија во последните сезони и забраната на некои театарски претстави.

Новите тенденции на драмската режија во Југославија, како и секаде во светот на театарот, на крајот од XX век, се наоѓаат пред нови општествени и естетски искушенија. Интегралната режија се раѓа од духот на времето. Љубиша Георгиевски во својот естетски ангажман е типичен пример на режисер кај кого полето на уметничкото творештво се шири кон стварноста. И обратно, Љубиша Георгиевски во нашата современа режија и во нејзината тенденција кон интегралноста, отсекогаш отворал простор за актуелната општествена стварност. Оттаму, и во неговата режисерска постапка бројни контрадикции. Силата на неговата режисерска поетика се состои во непрекинато настојување кон интегрална режија, каде уметноста и животната стварност ќе се сретнат во рецепцијата на гледачите, кои претставуваат активен конституент на современата уметност на режијата.

Превод: Ј. Инадеска

[5]) Љубиша Георгиевски: „Свет — сон" (НИО „Студентски збор", Скопје, 1978, стр. 163 — 165)

Фактографија

101 режија на Љубиша Георгиевски

Од дипломската претстава „Потоп" на сцената во битолскиот Народен театар, режисерот Љубиша Георгиевски досега има режирано 101 театарска претстава, вклучувајќи и една опера. Тој работеше претстави во 26 градови, на сцените во 30 театри и на три фестивали, во **Југославија, Италија, Полска, Романија** и **САД.** Неговите постановки се играни на македонски, српскохрватски и хрватскосрпски, словенечки, турски, албански, унгарски, полски, романски и англиски јазик.

■ Режиите на Љубиша Георгиевски:

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

1. „Цар Самуил" од П. Милосављевиќ (настап на Охридско лето)
2. „Тројанки" од Сартр — Еврипид (гостување во Софија и Пловдив)
3. **„Покојник"** од Б. Нушиќ (Стериини награди за претстава и за режија, гостување во Софија, Пловдив, Букурешт, Брашов и Лублин; учество на БИТЕФ)
4. „Партитура за еден Мирон" од К. Чашуле (Златен лавров венец за режија на МЕСС)
5. „Адам и Ева и Јов" од Б. Ѓузел (учество на Стериино позорје)
6. „Оскар" од К. Мание
7. „Празникот на правдата" од Т. Мазилу
8. „Скриената шапка" од Т. Мазилу
9. **„Клисарот"** од М. Сореску (учество на МЕСС)
10. **„Оставката на еден карипски министер..."** од К. Чашуле (Златен лавров венец за режија на МЕСС, учество на Стериино позорје)
11. „Црнила" од К. Чашуле
12. „Дон Жуан" од Молиер (Награда „11 Октомври" за режија)

13. **„Еригон"** од J.Плевнеш (Вонредна Стериина награда за најдобра претстава, учество на МЕСС, најдобра претстава на ТИ „Војдан Чернодрински")

14. „Хај—фај" од Г. Стефановски (учество на МЕСС)

15 „Југословенска антитеза" од J. Плевнеш

16. „Непокор" од Б. Пендовски

17. **„Р"** од J. Плевнеш (учество на Стериино позорје)

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР—СКОПЈЕ

18. „Пелиново" од Ж. Команин

19. „Суд" од К. Чашуле

20. „Јулиј Цезар" од В. Шекспир

21. **„Мацедонише цуштенде". („Mazedonische Zustände")** од J. Плевнеш

22. „Болен Дојчин", **опера** од Р. Аврамовски (за свеченото отворање на новиот објект на МНТ)

23. „Тартиф" од Молиер (учество на МЕСС)

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ—СКОПЈЕ

24. „Угурсуз" од Н. Ибришимовиќ

25. „Проклета авлија" од И. Андриќ—Љ. Георгиевски

ФДУ — СКОПЈЕ

26. „Просидба" од А.Чехов

27. „Арсеник и стари тантели" од Џ.О. Кеселринг

28. „Одам на лов" од Ж. Фејдо

29. „Долго патување — на денот — во ноќта" од Џ.о'Нил

30. „Тартиф" од Молиер

31. „Ќелавата пејачка" од Е. Јонеско

НАРОДЕН ТЕАТАР—БИТОЛА

32. „Белег" од J. Лешиќ

33. „Луси Краун" И. Шо

34. „Потоп" од У. Бети (дипломска претстава)

35. „Физичари" од Ф. Диренмат (гостување во Белград)

36. „Арсеник и стари тантели" од Џ. О. Кеселринг (награда за режија од Здружението на драмските уметници на Македонија)

37. „Мртов во девет" од Џ. Паплуел

38. „Одам на лов" од Ж. Фејдо

39. „Оскар" од К. Мание

40. „Покојник" од Б. Нушиќ

41. „Барионовото венчавање" од Ж. Фејдо

42. „Магаре" од Ж. Фејдо

43. „Хамлет" од В. Шекспир (награда за режија на ТИ „Војдан Чернодрински")

44. „Плен" од Џ.Ортон

45. **„Свадбата на Мара"** од В. Костов—Љ. Георгиевски (претстава забранета од Јавниот обвинител заради „фашизам, расизам, подривање на темелите на самоуправното општество и расипување на младината"; по судскиот процес претставата е дозволена; претставата ги освојува сите Златни венци на МЕСС 1977 вклучувајќи ги и оние за најдобра претстава и за најдобра режија; учество на Стериино позорје и на Дубровничките летни игри, турнеја низ Југославија)

46. „Мандрагола" од Н. Макијавели

47. „Црна" од Б. Ѓузел—Љ. Георгиевски

48. „Грешниот Захарија" од В.Костов—Љ. Георгиевски

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ—ЛЕСКОВАЦ

49. „Арсеник и стари тантели" од Џ. Кеселринг

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ—ШАБАЦ

50. „Пет минути рај" од В. Зупан

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ—КРАГУЕВАЦ

51. „Црнила" од К. Чашуле

52. „Бденија" од М. Митиќ

ПОКРАИНСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ—ПРИШТИНА

53. „Голгота" од М. Крлежа (награда за режија на Игрите „Јоаким Вуиќ")

54. „Жива Сфинга" од Р. Ќосја (Златен лавров венец на МЕСС, најдобра претстава на „Јоаким Вуиќ")

55. „Ветер и даб" од С. Хасани—Љ. Георгиевски

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ—НИШ

56. **„Овошен ден"** од В. Стојановиќ (награди за најдобра претстава и за најдобра режија на „Јоаким Вуиќ", претставата ги освојува сите награди на „Јоаким Вуиќ")

57. „Тројанки" од Сартр — Еврипид

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ—БЕЛГРАД

58. „Браќа Карамазови" од Ф. Достоевски— А. Хинг

ЈУГОСЛОВЕНСКО ДРАМСКО ПОЗОРИШТЕ—БЕЛГРАД

59. „Суд" од К. Чашуле

БЕОГРАДСКО ДРАМСКО ПОЗОРИШТЕ

60. „Дочек" од Б. Пендовски (претставата е симната од репертоарот заради „песимизам и преостра сатиричност")

61. „Големиот брилјантен валцер" од Д. Јанчар

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ—СУБОТИЦА

62. „Црнила" од К. Чашуле

СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ—НОВИ САД

63. **„Пасквелија"** од Ж. Чинго—Љ. Георгиевски (најдобра претстава во Војводина, награда од СИЗ за култура)

64. „Дон Жуан" од Молиер (гостување во Лоѓ и Варшава)

65. „Археолошки ископувања во селото Диљ" од И. Брешан

66. „Дон Жуан во пеколот" од Б. Шо

УЈВИДЕКИ СИНХАЗ (Унгарска драма)—НОВИ САД

67. **„Книга на снимање"** од Еркељ (гостување во Будимпешта)

68. „Р" од J. Плевнеш

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ – МОСТАР

69. „Вестерн“ од Ф. Ерол

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ – ЗЕНИЦА

70. „Угурсуз“ од Н. Ибришимовиќ (учество на Стериино позорје)
71. „Вестерн“ од Ф. Ерол
72. „Прав и пепел“ од Љ. Јандриќ
73. **„Пелиново“** од Ж. Команин (награди за режија на Босанскохерцеговските театарски игри во Јајце и од Здружението на драмските уметници на Б и Х)
74. **„Вокс хумана“** од М. Капор (најдобра претстава на МЕСС, Златна маска од критиката, најдобра претстава на Игрите во Јајце, учество на Стериното позорје по покана, учество на Дубровничките летни игри, турнеја низ Југославија)
75. „Писма до редакцијата“ од Г. Михиќ
76. **„Јама“** од И.Ковачиќ (Златна маска од критиката на МЕСС, Златен лавров венец за режија на МЕСС)
77. „Црнила“ од К. Чашуле
78. **„Хрватска рапсодија“** од М. Крлежа (единствена праизведба на Крлежа по Војната, Златна маска од критиката на МЕСС, Златен лавров венец на МЕСС за режија, учество на Стериино позорје по покана)
79. „Не е човек кој не умира“ од В. Стојановиќ (претставата е симната заради „црн бран“ и „премногу песимизам“)
80. **„Гробница за Борис Давидовиќ“** од Д. Киш (Стериина награда за режија, учество на БИТЕФ)
81. „Проклета авлија“ од И. Андриќ – Љ. Георгиевски
82. „Шофери“ од Л. Вегел (најдобра претстава на Игрите во Брчко, награда од публиката за најдобра режија)
83. „Вител“ од К. Чашуле

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ – САРАЕВО

84. **„Голгота“** од М. Крлежа (најдобра претстава на МЕСС)
85. „Пасквелија“ од Ж. Чинго-Љ. Георгиевски

КАМЕРНИ ТЕАТАР 55-САРАЕВО

86. „Не е човек кој не умира“ од В. Стојановиќ (награда „Јурислав Кореник“ за режија на МЕСС, гостување во Москва)

ХРВАТСКО НАРОДНО КАЗАЛИШТЕ – СПЛИТ

87. „Отело“ од В. Шекспир

ХРВАТСКО НАРОДНО КАЗАЛИШТЕ „ИВАН ЗАЈЦ“ – РИЕКА

88. **„Пасквелија“** од Ж. Чинго-Љ. Георгиевски (претстава на годината во СР Хрватска)
89. „Валцерот на поручникот Нидриген“ од М. Илиќ

ДРАМСКО КАЗАЛИШТЕ „ГАВЕЛА“ – ЗАГРЕБ

90. „Лет во место“ од Г. Стефановски

СЛОВЕНСКО НАРОДНО ГЛЕДАЛИШЧЕ – ЉУБЉАНА

91. „Ослободувањето на Скопје“ (учество на Стериино позорје, гостување во виенскиот „Бургтеатер“)

ПРИМОРСКО ДРАМСКО ГЛЕДАЛИШЧЕ – НОВА ГОРИЦА

92. „Дон Жуан“ од Молиер (учество на МЕСС)
93. „Еригон“ од Ј. Плевнеш

ОХРИДСКО ЛЕТО

94. „Керубин“ од С. Јаневски-Ј. Плевнеш

ДУБРОВНИЧКИ ЛЕТНИ ИГРИ

95. „Лир“ од Е. Бонд

ЈУ ФЕСТ

96. „Налог“ од Х. Милер (југословенска турнеја)

СЛОВЕНСКО ГЛЕДАЛИШЧЕ – ТРСТ (Италија)

97. „Вител“ од К. Чашуле

ТЕАТР ВИСПАЊСКИЕГО – КАТОВИЦЕ (Полска)

98. „Црнила“ од К. Чашуле

ТЕАТРУ ДЕ СТАТ – СИБИУ (Романија)

99. „Покојник“ од Б. Нушиќ

ГРИНРУМ ТИАТР УСК – ЛОС АНЏЕЛЕС (САД)

100. „Суд II“ од К. Чашуле

УТД ТИАТР – ДАЛАС (САД)

101. „Гробница за Борис Давидович“ од Д. Киш

(овој преглед не е даден по хронолошки ред, туку по театри).

■ Љубиша Георгиевски за овој режисерски опус е наградуван со близу четириесет уметнички награди и општествени признанија, како во СР Македонија, така и пошироко во земјата. Тука се десетината награди за режија на Малите и експериментални сцени во Сараево и на Стериното позорје во Нови Сад, бројни други југословенски и републички награди, а Георгиевски е лауреат и на наградата „11 Октомври“.

Ние и кризата

Владимир МИЛЧИН

Нашиот Конгрес и неговиот повик на промени во име на општествената зрелост мора да биде доказ дека загриженоста за судбината на театарот ДЕНЕС И ОВДЕ истовремено е и загриженост за човекот денес во ова општество и во оваа земја, загриженост за ова општество и за оваа земја и денес и утре.

Знам дека безмалку сите нас нè оптоварува и веќе оневозможува искуството што укажува на залудноста на општествениот ангажман. А сепак, се собравме во Загреб, убеден сум, со некаква верба дека сите патишта не се затворени, дека сите енергии не се потрошени, дека сите цели сепак не се компромитирани. Веќе нашиот Собир укажува на присуството на надежта во безнадежноста, на желбата за надминување на апатијата и изолацијата.

Во Театарот, индивидуалната жртва сè уште не е обезвредена до крај, таа и денес има вредност: сè уште може да биде залог на заедништвото кое наспроти на сè креира претстава — КОЛЕКТИВЕН ЧИН ВО КОЈ ИНДИВИДУИТЕ НЕ СЕ ПОНИШТУВААТ ТУКУ, ПРОНИКНУВАЈЌИ СЕ, СЕ НАДМИНУВААТ САМИТЕ СЕБЕ! Се чини дека театарот можеби е единствената сфера во која денес се случува чудо.

Пред три дена во Прилеп заврши XXII Фестивал на професионалните театри на Македонија на кој Народниот театар од Куманово ја прикажа праизведбата на драмата **„Страшно е надвор"** од Џевад Карахасан, Театарот на народностите од Скопје на албански ја одигра **„Словенечката сауна"** од Руди Шелиго, Народниот театар „Војдан Чернодрински" од Прилеп ја прикажа драмата **„Шофери"** од Ласло Вегел, а Народниот театар од Битола — **„Калуѓеричките тишини"** од Слободан Шнајдер. Доколку сè уште се согласуваме дека изборот на репертоарот претставува уметнички и општествен став, ова може да биде еден од примерите како Театарот реагира на некои аспекти на кризата што го зафати нашето општество. Овој пример е уште покарактеристичен ако се земе предвид степенот на економската криза во оваа Република во која личните доходи се најниски во нашата земја и во која од оваа година драмските уметници одат во пензија пет години порано од драмските уметници во другите наши републики и покраини.

Би можел да наведам уште докази што би можеле да ја потврдат виталноста на Театарот и покрај сите зафати на кои беше подвргнат од страна на бирократијата и културократијата, очевидно со согласност или млак отпор од страна на драмските уметници.

Соочени сме со ситуација во која мерките на рационализација ни ги кројат бирократијата и културократијата, онаа истата што ја произведе оваа застрашувачка количина на ирационалното, на која, се плашам, реагираме како на нешто, ако не нормално, тогаш непроменливо, неизбежно, а со тоа и судбинско. Бирократијата секогаш изнаоѓа еден збор на кој потоа му придава лековита, магична моќ. Денес, тој збор е: ЗДРУЖУВАЊЕ. Тој збор би требало да ги реши сите проблеми во сите сфери на општеството. Здружуваме сè, а единство нема. Здружуваме сè, освен идеи и луѓе — конкретни индивидуи кои стојат зад тие идеи. А Театарот е место каде што луѓето би требало да се собираат околу идеи и претстави. Театарот обединува, бирократијата здружува, но разединува! За да здружува, на бирократијата не ѝ се потребни идеи, не ѝ се потребни програми. Бирократијата здружува со мерки, а ние би сакале да се собираме доброволно околу идеи.

Очевидно, Сојузот на драмските уметници на Југославија мора да има програма околу која ќе се собереме. Во овој миг не е доволно да бидеме здружени во Сојуз, а обединети само во претставите кои по некое чудо сè уште се случуваат од инает на стварноста којашто се троши како некаков предмет што изгледа неоштетен, а при првиот допир се распаѓа во пепел. Сојузот на драмските уметници на Југославија како еснафска организација, убеден сум, нема повеќе смисла на постоење. Кои права на овој еснаф ги брани нашиот Сојуз? Кои права или привилегии преостанаа по пресадувањето на самоуправниот модел од стопанството во театарот и по воведувањето на паралелната моќ на СИЗ-овите? За нас како еснаф многу зборува овој детал: на еден актер на Македонскиот народен театар судијата за прекршоци пред неколку дена му определил минимална парична казна иако го повторил прекршокот! Образложение: лоша материјална состојба!

Мораме одново да ги дефинираме, но конкретно и без претензии на вечност, смислата на постоењето, задачите и начинот на дејствувањето на нашиот Сојуз онака како што со секоја нова претстава успешно или неуспешно го дефинираме нашиот однос кон светот.

Доколку претставата е врвниот критериум, тогаш мораме да установиме што е она што во сегашниот самоуправен модел го оневозможува создавањето добри претстави, а што е она што ги овозможува?

Кои механизми во досегашниот самоуправен модел го овозможуваат владеењето на баналноста и медиокритетството во театарот?

Кои облици на театарска организација се фосилизирани и дефинитивно мртви?

Имаме ли нови облици на организација кои треба да ги поддржиме и да се изборime за нивната легализација и рамноправно учество во финансирањето?

Мораме да ги откриеме инструментите на камуфлираната цензура во начинот на финансирање и во начинот на одлучување.

Мораме да ја демаскираме демагогијата со која осиромашувањето на драмскиот уметник и стеснувањето на материјалната основа на драмската уметност се оправдува со катастрофалната состојба во стопанството, а притоа се прикрива расфрлањето пари за привилегиите на оние коишто се одговорни за финансиската катастрофа. На пример, ФЕНИ чини колку елементарна непогода од катастрофални размери, секојдневно се донесуваат мерки за рационализација на сите сфери — а каде се мерките кои би го рационализирале државниот и парадржавниот управувачки апарат којшто го произведе ФЕНИ?

Ние мораме да имаме слух за мерките на штедење, но имаме и право како општествена организација да се изјасниме за ранг-листата и за приоритетите во штедењето, имајќи ја предвид сегашноста и иднината на оваа земја. Согласноста да се дели општата судбина не може да биде и согласност и понатаму да се одлучува на начин на кој беа донесени одлуките кои нè сместија во кругот на најнеразвиените земји на цивилизираниот свет.

Од мојата лична храброст и талент зависи дали и на кој начин сценски ќе го изразам моето несогласување со владе-

јачкиот статус кво. Но, од нас и од нашата колективна храброст и мудрост зависи, барем во определена мерка, дали и утре ќе имаме можност на сцената да го живееме нашето несогласување.

Носталгијата по привилегии е пуста желба на дворските луди коишто наеднаш се нашле исфрлени во дворот зад куќи и упорно се обидуваат да влезат во замокот низ вратата од кујната. Низ вратата од кујната се влегува ползејќи! За влез на главната врата е потребен скок.

Се разбира, јас не сум идеалист. Можеби за почеток ќе биде доволно да се откажеме од влегување низ вратата од кујната.

Доколку Конгресот биде почеток на постојана и радикална општествена, а не само еснафска, акција на драмските уметници на Југославија, надежта сепак ќе преживее.

(Реч што В. Милчин ја одржа на Конгресот на Сојузот на здруженијата на драмските уметници на Југославија, како претседател на Здружението на драмските уметници на Македонија)

ЗАКЛУЧОЦИ

НА ДЕВЕТТИОТ КОНГРЕС НА СОЈУЗОТ НА ЗДРУЖЕНИЈАТА НА ДРАМСКИТЕ УМЕТНИЦИ НА ЈУГОСЛАВИЈА, Загреб, 1987.

НЕОПХОДНОСТА
НА ПРИЛАГОДУВАЊЕ НА САМОУПРАВНИТЕ ОДНОСИ КОН УМЕТНИЧКАТА ПРАКТИКА ВО ТЕАТАРОТ

Воведувањето и примената на Законот на здружен труд ја обремени театарската практика со голема администрација, со неефикасно работење, со компликувана процедура при донесувањето на репертоарските планови и со затвореност на театарските колективи.

Предлагаме театарот како уметничка дејност да се издвои од законскиот модел на стопанството.

Предлагаме да се донесат посебни законски прописи на сојузно ниво со кои би се регулирале специфичните услови на работа во институционалните театри, театарските групи и алтернативните театри, како и школувањето на кадрите и обезбедувањето на стандардот на вработените во театрите. Со тие прописи мора да биде овозможено секој народ и секоја народност да одлучува за својот театарски живот.

Конгресот смета дека интервентните закони на СИС битно го нарушија демократското одлучување во културата.

ТЕАТАРОТ
КАКО ПОСТОЈАНА ИНСТИТУЦИЈА И СЛОБОДНИТЕ ГРУПИ КАКО НОВИ ОБЛИЦИ НА ЗДРУЖУВАЊЕ НА ТРУДОТ

Театарските институции и театарските групи не се исклучуваат меѓусебно, туку се единствен дел на театарскиот живот во нашава земја. Слободните групи со своето долгогодишно постоење со здобија со јавна и општествена афирмација, но сè уште не се рамноправни во постојното финансирање на театарскиот живот.

Конгресот укажува на низа проблеми во денешните театарски институции.

ЗЗТ во сегашниот облик не дозволува суштински промени во театарот.

Механички пренесеното самоуправување во театарската уметност претставува кочница за вистински уметнички потези.

Уметникот е секогаш во малцинство. Поради административните потреби на ЗЗТ, службениот и помошниот апарат е енормно зголемен.

Предлагаме веднаш да се пристапи кон менување и поедноставување на ЗЗТ и на тој начин драстично да се намали административниот апарат во институционалните театри.

Поради непостоењето на стручни школи, во театрите техничката база е сведена на приучени кадри кои претставуваат рамноправни самоуправни партнери на висококвалификуваниот уметнички кадар.

Затоа предлагаме слободните групи, алтернативните театри и сите други форми на здружување на театарската дејност да се вклучат во редовниот начин на финансирање доколку уметнички се афирмирале.

За што поголема комуникација на театарската култура, предлагаме од театарска гледна точка да се оспособат слободните сали и да се стават на располагање на театарските творци.

Конгресот смета дека југословенскиот културен простор е единствен простор и дека бара адекватна координација на сојузно ниво.

ЗДРУЖУВАЊЕТО
НА ДРАМСКИТЕ УМЕТНИЦИ ВО ЕСНАФСКА ОРГАНИЗАЦИЈА НИЗ КОЈА СЕ САНКЦИОНИРА УМЕТНИЧКАТА ПРАКТИКА

Предлагаме формирање работно тело кое треба да изврши анализа на постоечките самоуправни спогодби со установите во културата, со цел да се формулираат заеднички основи за кодифицирање и нормирање на севкупната театарска продукција во земјата.

Ја поддржуваме иницијативата на СЗДУЈ за утврдување единствен систем на промоција на членовите низ неколку облици: создавање единствен југословенски адресар, фототека, фонотека, видеотека, библиотека, лексикон, банка на податоци итн.

Предлагаме Предлог—кодексот на професионалната етика на членовите на СЗДУЈ да се усвои како значаен документ. Предлагаме Претседателството на СЗДУЈ до 1 септември 1987 година да го формулира дефинитивниот текст на Кодексот, усогласувајќи ги предлозите на републичките и покраинските сојузи и здруженија. Предлагаме во овој рок да

се подготват и предлозите за правилникот за работа на југословенскиот, односно републичките и покраинските судови на честа.

Бараме да се испита можноста за извршување на обврските за исплата на членаринатa на ИТИ и да се забрза вклучувањето на нашиот Сојуз во работата на таа организација.

УСЛОВИ
ЗА СОРАБОТКА НА ДРАМСКИТЕ УМЕТНИЦИ СО УСТАНОВИТЕ ОД ОБЛАСТА НА ДРАМСКИТЕ МЕДИУМИ

Бараме статусот на наемни работници да го превозмогнеме со статус на рамноправни креатори на проектите на радиото, телевизијата и филмот, и на тој начин со својот творечки труд да ѝ го вратиме неопходното достоинство на нашата професија. Бараме да бидеме вклучени во советите на програмите и проектите во кои учествуваме.

Бараме итно потпишување самоуправни спогодби за начинот, условите на работа и за висината на авторските хонорари меѓу Здруженијата на драмските уметници и ОЗТ – та од радиото, телевизијата и филмот.

Бараме спогодбите да содржат став кој предвидува пораст на авторските хонорари во согласност со порастот на личните доходи во ОЗТ – та со кои се здружува трудот.

Бараме спогодбите да содржат и одредба според која драмските уметници договорите за здружување на трудот на предлог на радиото, телевизијата и филмот ќе ги потпишуваат преку своите здруженија.

Бараме итно донесување закон за изведувачки права со кој на драмските уметници ќе им се регулира исплатата на надомест за реприза, продажба или размена на делата во земјава и во странство, како и умножување преку носачи на звук или слика.

Предлагаме на Сојузот на писателите на Југославија да му се упати апел да бара промена на навредливото и срамно вреднување на драмските автори.

ШКОЛУВАЊЕ КАДРИ

Со цел за подлабоко и покреативно испреплетување на театарската практика и театарската педагогија, Конгресот сугерира:

1. Воспоставување перманентна, суштинска врска меѓу постоечките академии и факултети за драмски уметности во Југославија, за да се обезбеди неопходната информираност, размена на искуства и на наставниот кадар. Формирањето Координативен одбор за соработка на факултетите и академиите е нужна претпоставка за постојаноста и систематичноста на комуникациите.

2. Со оглед на недоволната соработка меѓу театрите и академиите и факултетите, Конгресот предлага воспоставување постојана врска меѓу идниот Координативен одбор на академиите и факултетите за драмски уметности и постоечките заедници на професионалните театри по републиките и покраините со цел воспоставување подлабоки креативни проткајувања на театарската практика и театарската педагогија, во потрага по актерот – креативната индивидуа, која на сцената самостојно ја живее свеста за себе и за светот.

3. Посебно внимание треба да се обрне на соработката на академиите и факултетите за драмска уметност со театрите надвор од центрите, за да можат заеднички да изнајдат начини за превозмогнување на постоечкиот недостаток на школувани актери.

4. Конгресот предлага проблемот на школувањето на техничкиот кадар да се разгледа договорно на ниво на претставници на СЗДУЈ, постоечките СИЗ – ови за образование, театрите и Стериното позорје како евентуален носител на проектот Работничко позорје.

5. Конгресот ги поддржува следниве иницијативи:

а) Иницијативата за формирање класа за глума на Уметничката академија во Приштина, со оглед на очигледниот дефицит на актерски кадар од албанското јазично подрачје во постоечките ансамбли во кои просечната старост на „младите" актери изнесува 36 години;

б) Формирање класа за кукларство на Академијата за драмски уметности во Љубљана;

в) Воведување трет степен студии по театрологија (интерфакултетски и интердисциплинарни) со цел да се овозможи воведување стручно звање – магистер по театрологија (глума, режија...), како и шанса за стекнување звање доктор во овие театарски области;

г) Формирање комисија што ќе ја следи организационата проблематика на југословенскиот театар, лоцирана при Катедрата за организација на сценските и културните уметнички дејности, а со задача да го следи развитокот на театарскиот живот, да организира стручни состаноци за проблемите и во вид на билтен да ги информира југословенските театри за активностите на организационен план.

Бараме неодложно да се испита можноста, во рамките на уставните промени и измените во Законот за здружен труд, да се пристапи кон изработка документи со кои радикално би се поправила исклучително неповолната положба на пензионираните драмски уметници во нашето општество.

Драмските уметници собрани на својот Конгрес ги предупредуваат културната јавност и општеството дека југословенската театарска уметност е загрозена во сегашниов миг. Таквата положба на театарот го уназадува нашето општество и го оддалечува од главните цивилизациски текови на современиот свет.

Превод: В. Милчин

Кон еден значаен јубилеј

40 години од основањето на Обласниот МНТ во Горна Џумаја

Иван ИВАНОВСКИ

Има настани, појави, датуми во нашата културна историја, во нашето театарско дело што се од исклучително значење, што длабоко се врежуваат во нашата свест.

Во потрага по еден таков голем историски чин и датум не можеме да не сè потсетиме на **7 ноември** пред точно четириесет години.На тој ден, со изведувањето на познатата пиеса **„Печалбари"** од македонскиот драмски писател Антон Панов, официјално ја започна својата дејност **Обласниот Македонски народен театар во Горна Џумаја** (денешен Благоевград) како прв македонски професионален драмски ансамбл не само во спомнатиов град, туку и во Пиринска Македонија.

Овде уште веднаш треба да се истакне непобитниот факт дека формирањето на обласниот Македонски народен театар во Горна Џумаја не дојде како резултат на некои декрети, наредби и слично, туку тоа беше израз на потребите и желбите на населението од Пиринска Македонија да има свој национален театар, своја национална македонска култура. Затоа, со право познатиот македонски литературен критичар, есеист, публицист и општественик Димитар Митрев ќе истакне дека „горноџумајскиот македонски професионален драмски ансамбл претставуваше првостепен идеен фактор за развитокот на македонската национална култура во Пиринска Македонија".

Обласниот Македонски народен театар како најголемо и најзначајно културно—просветно и уметничко жариште на Македонците од Пиринска Македонија имаше мошне краток век на постоење — работеше само една сезона **(сезоната 1947/48).** Беше укинат непосредно по објавувањето на злогласната Резолуција на Информбирото. Но, и со едногодишното свое постоење, то ест со својата прва и последна сезона. Обласниот Македонски народен театар во Горна Џумаја, денешен Благоевград, разви мошне плодна и разновидна дејност — прикажа пет премиерни изведби, реализира повеќе поголеми турнеи низ селата и градовите во Пиринска Македонија, придонесувајќи на тој начин за афирмацијата и за ширењето на македонскиот литературен јазик, на македонското театарско дело, на македонската национална свест и остави зад себе големи и неизбришливи траги.

Една ваква импозантна дејност можеше да се оствари колку поради безрезервното прифаќање на театарот од сите Македонци во Пиринска Македонија, толку и поради големиот ангажман на сите театарски творци, посебно на македонските драмски уметници од Скопје. **Илија Милчин** — беше наименуван за уметнички раководител на Театарот, и **Крум Стојанов,** кој освен што играше, заедно со Милчин и режираше.Овие двајца уметници беа испратени како најнеопходна помош од страна на Владата на Народна Република Македонија.

Оттука и посебното значење на Обласниот Македонски народен театар од Горна Џумаја во македонската историја на повоениот театарски живот, останувајќи во неа како возвишена вертикала на националната гордост, како светол пример за еден изминат пат, како едно од најзначајните поглавја, како настан и датум од извонредно значење.

ОД ИСТОРИЈАТА НА ТЕАТАРОТ ВО МАКЕДОНИЈА

Театарскиот живот во 1946

Ристо СТЕФАНОВСКИ

Македонскиот народен театар навлезе во 1946 година со поголемо искуство и со неколку премиери, што му влеаја извесна сигурност. Со уметничкиот дострел од 1945, што посебно го постигна со „Чорбаџи Теодос" и „Сомнително лице", па и „Тартиф", беше изграден поцврст мост со публиката, која сè помасовно ги посетуваше претставите.

■ Првата премиера во годината беше истовремено и повторна средба со советскиот писател Александар Корнејчук. Така, на репертоарот се најде **„МИСИЈАТА НА МИСТЕР ПЕРКИНС ВО ЗЕМЈАТА НА БОЛШЕВИЦИТЕ".**

Еден од американските „кралеви", мистер Перкинс, во придружба со својата секретарка, дошол во СССР за да ја испита можноста за мирновременска трговска соработка. Тој дошол со многу предрасуди кон луѓето од болшевичката земја. Со таа предубеденост, потсилена со трагикомичната креатура на новинарот Хемпт, Перкинс ги прави своите први чекори и првите конфликти со една друга реалност.

Сето тоа е прикажано „живо, со шеговита нотка, нема некои големи, тешки заплети, но сепак се оцртуат двата света — реско одвоени меѓу себе. После неколку неуспели опити да го најде, 'слабото место' во колхозното село, во градот, сред борците од Црвената армија, мистер Перкинс пред заплеснатиот Херстовец ја искажуе својата констатација за слабото

место на болшевиците што уште не се свесни што направиле до сега и што можат уште да сторат". Содржината на пиесата, анализирана од денешен аспект, сама по себе одговара на прашањето зошто тоа дело се играше насекаде во Југославија и во другите источноевропски земји во 1946 година. Имено, светот започна да се дели на исток и запад, бидејќи на сè се гледаше низ црно – бели рамки. Трет приод не постоеше.

Пиесата ја режираше **Димитар Ќостаров,** преводот беше на **Киро Х. Василев,** а сценографијата на **Тома Владимирски.** Главните улоги ги толкуваа **Петре Прличко** (Мистер Перкинс), **Крум Стојанов** (Мистер Хемпт), **Блашка Дишленковиќ** (Мис Даун), а во другите улоги настапија **Мери Бошкова, Владимир Гашевски, Добрила Пуцковска, Тодорка Кондова, Благој Црвенков, Илија Џувалековски, Мирко Стефановски, Тома Киров** и други.

Јован Бошковски во рецензијата констатира дека „комедијата на А.Корнејчук дава обимен материјал за една убава сценска изведба. На наша сцена режијата се водеше од директорот Д.Ќостаров кој во 'Мисијата на мистер Перкинс во земјата на болшевиците' успева да најде добра реализација на авторовата замисла. Декорот на Тома Владимирски, навистина беспрекорен, не можеше а да не допринесе добар дел во успехот на новата премиера на нашиот театар. Што се однесуе до ансамблот ангажиран во изведувењето на комедијата може да се каже дека како целина успева да ја одржи претставата на онаа височина замислена од режијата макар да понекаде може да се сети извесна несигурност. Тоа конкретно се огледуе во втората слика од вториот чин во колхозот, каде постројката на деиствието е таква што сиот драматизам е сосредоточен на живата полна со обрати реч. Разбира се тоа се тешкотии кој лесно не можат да се преодолат од млади артисти, на кој секако им е нужно повеќе движење на сцената.

Во своите американски ролји со повеќе успех и сигурност се вникнуваат артистите Крум Стојанов (Хемпт), и Петре Прличко (Мистер Перкинс), додека Блага Дишленковиќ во ролата на секретарката мис Даун не внесуе достаточно усилија да ни предаде американска девојка. Таа на многу места заостанува зад своите американски партнери, нема поголема слобода, што е секако потребно во таква една ролја со многу реплики, а постојано појавуење на сцената.

22.1.1946

„МИСИЈАТА НА МИСТЕР ПЕРКИНС ВО ЗЕМЈАТА НА БОЛШЕВИЦИТЕ", пиеса во 3 чина од Александар Корнејчук, превел Киро Х.Василев.

„Мисијата на мистер Перкинс во земјата на болшевиците"

Светлана Малахова

Лица:

Мистер Перкинс, милионер од Чикаго – П.Прличко; Мис Даун, секретарка на мистер Перкинс – Б.Дишленкович; Мистер Хемп, журналист од Чикаго – К.Стојанов; Петренко, водач на „Интурист" – М.Бошкова; Матрјона, шофер на „Интурист" – Д.Пуцковска; Орлова Степанида, претседател на колхозот „Факел на револуцијата" – Т.Кондова; Орлова Марусја, кјерка на Степанида – Д.Прличкова; Чумаченко, управник на фарма за свињи – Б.Црвенков; Чумаченко Наталија, колхозничка – М.Година; Чумаченко Оксана, кјерка на Наталија – Д.Ивановска; Колотов, гвардејски подофицер – И.Џувалековски; Иван Семјонович, директор на хотелот – В.Гашовски и Р.Гаврилович; Верниgора, гвардејски подофицер – М.Стефановски; Кречмер, германски пилот – Т.Киров.

Постановка: Димитар Кјостаров; декор: Томе Владимирски; технички раководител: Г.Бирјуков; инспициент: П.Јакимовски; осветлител: А.Димковски, кашировки: Н.Ангелковски; суфлер: С.Николов.

Наспроти неа К.Стојанов и П.Прличко ги насликуат личностите на Американците со нивната своиствена динамика, подвижност и самоувереност, со ретко нианснрана комика.

М.Бошкова (Петренко) го оцртуе со топлина ликот на советското девоиче, со многу срдечност и непринуденост во односите со луѓето.

Ролата на Б.Црвенков (колхозниот Чумаченко), така важно за целото деиствие во вториот чин, решителна за преобразуењето на мистер Перкинс не може да задоволи наполно и допринесуе да деиствието во тој чин спадне.

Куклената сцена во МНТ

Добри помали роли изнесуат М.Година (Наташа Чумаченко), Т.Кондова (Степанида Орлова), Д.Пуцковска (Матрона) и В.Гашевски (Директор на хотелот). Илија Џувалековски, како сержант Колотов, игра со леснина и непринуденост, додека М.Стефановски во ролата на сержантот Вернигоро внесуе излишно напрегање. Т.Киров. Д.Прличкова и Д.Ивановска во малите роли допринесуат свој дел во општиот успех."[1])

Рецензија за премиерата донесе и весникот **„Млад борец"**, нештедејќи комплименти за пиесата, режијата и играта. „Ансамблот на Народниот театар во оваа комедија беше на висина. Петре Прличко како мистер Перкинс наполно ја разбрал улогата и длабоко зирнал во душата на американецот. Како психолошки, така и покретите му беа издржани. За целото време се осеќаше вистински американец, кое е едно од најважните услови за да се даде издржана игра. Истото може да се каже и за Крум Стојанов во улогата на журналистот Хемпт, но во помала мерка.

Ако поидеме од театралното правило да нема големи и мали улоги, а само арна и лоша игра, тогаш макар да учествуваше неколку минути Т.Киров — како германски пилот Кречмер, после првите дваица даде едно од најуспешните игри. Он навистина ни прикажа германец, тврдоглав, плашлив и самата негова дикција на зборување ја дополнуеше издржаноста на улогата. Благоја Црвенков со топлина ни го предаде ликот на веселиот Чумаченко. Од другите како поарни може да се определат: Т.Кондова, М.Бошкова, И.Џувалековски, Д.Пуцковска и М.Стефановски. Д.Ивановска и Дишленковичева дадоа послаба игра.

Технички сцената беше една од најиздржаните до сега."[2])

Друштвото на писателите го издава своето прво литературно списание **„Нов ден"**. Во неговиот прв број е поместена и третата рецензија за премиерата на Народниот театар. Таа е со построга оцена: „На сцената на нашиот народен театар може да се каже дека општо земено, Корнејчуковите замисли најдоа правилно решение. Но, додека постановката на Ќостаров и идеино и технички се задржуе на височината на својата задача, носителите на ролите, особено на некој места никако не го земаат предвид тој толку соштествен, симболен карактер на своите роли, ги засилуат нивните индивидуални белези, повеќе отколку што авторот ги замислуе и поради тоа по некој важни моменти, што пред сè имаат значение како израз на политички мисли на авторот, остануваат неоправдано на втор план."[3])

Премиерата „Мистер Перкинс во земјата на болшевиците" беше прикажана на 22 јануари 1946 година.

Премиера прикажал и **Градскиот народен театар во Куманово**. Таа се прикажувала во текот на сите три вечери на божиќните празници. Премиерата на **„Ленче Кумановче"** од В.Иљоски поминала мошне успешно. Весникот „Нова Македонија" од 13 јануари 1946 година известува: „Театарот и покрај тоа што повеќе артисти се млади, постигна добар успех при изнесувањето на пиесата. Пиесата се даваше преку трите дена на Божик и беше добро посетена од населението и воиската".

Битолскиот Народен театар ја прикажал премиерата на пиесата Г—ѓа министерка" од Б.Нушиќ во режија на Ацо Стефановски. Во играта се истакнале Мара Георгиева како министерката Живка, Ацо Стефановски како Чедо, Димитар Талевски (Вујче Васа), Боби Автовски во две роли, а исто така се истакнале и Кочо Џековски и Димитар Османли.[4])

И аматерските групи по селата и градовите интензивно приредуваа приредби на кои на крајот задолжително се изведувала пиеса. Во повеќето случаи тоа биле скечеци или едночинки. Така, читалиштето во **с. Оризари** „Оризов клас" ја прикажало пиесата „Просвета" од Никола Прокопенко, а во подготовка бил „Крвавиот грев".[5])

Месната театрална група од **с. Соколарци**—Кочанско, ја прикажала едночинката „Бежанка". Нејзин автор бил ученикот Стојан Гацов.[6])

Културно-просветната група од **Кичево** секој месец изведувала нова претстава. До објавувањето на оваа вест таа ги извела: „Илузија на емигрантскиот одбор" и Власт" од Нушиќ, а на 3 февруари ја прикажала „Македонска крвава свадба".[7])

Во **Македонскиот народен театар** е обновена пиесата „Платон Кречет" и беше прикажана на 19 февруари 1946. Режисер беше Димитар Ќостаров кој истовремено ја толкуваше улогата на Берест. Другите улоги ги толкуваа Илија Милчин—Платон, Милена Година—Лида, Тодор Николовски—Бублик, а Петре Прличко—Аркадиј. Во другите роли настапија:

---

[1]) „Нова Македонија", 27.1.1946

[2]) В.К. во „Млад борец", 30.1.1946

[3]) Киро Х.Василев: „По повод изнесувањето на Корнејчуковата пиеса 'Мистер Перкинс во земјата на болшевиците'" („Нов ден", 1—2 Скопје, 1946)

[4]) „Нова Македонија" 27.1.1946

[5]) „Нова Македонија", 5.1.1946

[6]) „Нова Македонија", 27.1.1946

[7]) „Млад борец", 20.2.1946

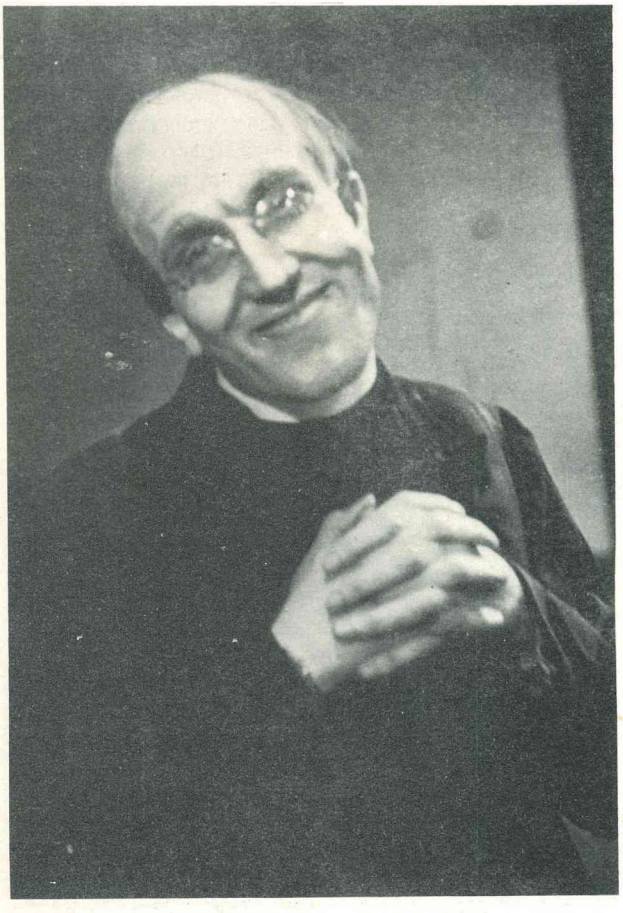
„Кралот на Бетајнова"

К.Стојанов, Д.Пуцкова, Т.Кондова, М.Томовска, М.Бошкова, О.Филипова, Л.Пенчева, Д.Прличкова, И.Џувалековски, М. Стефановски, Б.Црвенков, В.Гашевски и Т.Киров.

Воените единици продолжуваа со својата активност на културно – просветното поле. Наспроти Новата 1946 година, екипата на Офицерскиот клуб (при Првата македонска ударна бригада), пристигнала во Неготино за да ја прикаже својата програма. Приредбата била закажана за 19 часот, а салонот бил преполн веќе во 18 часот. Така, голем број граѓани не успеале да влезат. Приредбата започнала со воведен збор на инструкторот по агитација и пропаганда за „Значајот на 1945 година за слободољубивите народи". Потоа биле исполнети хорски песни: македонски, српски и албански. На крајот биле изведени „Светска војна" од Б.Нушиќ и „Глупак": „После това вториот дел од нашата програма: лотарија, шашава пошта и најновата која за прв пат се уведува во Неготин – игранка."[8])

Врз основа на согледаната потреба за воспитување на младата публика, беа создадени услови за проширување на дејноста на драмата и во областа на кукленот театар. Поттикнувачи и реализатори на новата **куклена сцена при МНТ** беа **Светлана Малахова** (која и пред Војната слично се обидувала) и **Петре Прличко.** Тие беа и нејзини вистински иницијатори.

Илија Милчин го најави создавањето на Куклената сцена при МНТ со зборовите дека дошло време кога Народниот театар треба да се оддолжи „кон најмладите гледачи, давајќи им можност да се забавуваат и поучуваат со спектакли блиски на нивната степен на развитокот и свет на познанија и претстави".[9])



Илија Милчин во „Кралот на Бетајнова"

Првата премиера на куклената секција беше дадена на 21 април 1946 година. Тоа беше претставата **„Силјан Штркот".**Тоа, всушност, беше успешен избор од македонското народно творештво, објавено во трудовите на луцидниот македонски собирач на народни умотворби Марко Цепенков. Перипетиите и страдањата на Силјан Штркот за сценско изведување ги обработи Петре Прличко, додека куклите ги подготви и раководеше со нив Светлана Малахова, која беше истовремено и режисер. Нејзиното искуство и придонес се несомнени во создавањето на Кукленот театар кај нас. Претставата беше реализирана благодарение на учеството на следните артисти: Ратко Гавриловиќ, Јордан Георгиевски, Тома Киров, Марија Мачевска, Деса Прличкова, Вера Филипова, Благоја Црвенков, Добрила Иванова, Трајко Чоревски, Цветанка Јакимовска и други.

По повод изведувањето на „Силјан Штркот", театарскиот критичар Ј.Бошковски ги искажа и следниве зборови: „Театарот за најмладите го постигна својот ефект што се гледа најдобро по неговите претстави, што младите гледачи ги следеа во преполната сала, со вжарени очи и притаен здив – уживајќи во живата игра на куклите".[10])

Во местото определено за објавување на репертоарот на Народниот театар беше поместено следново соопштение: „Репертоарот на народниот театар – 21.04.1946 година – недела утринска во 10 часот пред пладне (отварање на кукленот театар за деца – „Силјан Штркот" драматизирана народна приказна во 4 чина. Раководство (Светлана Малахова, Драматизација Петре Прличко". Се роди кукленот театар во Македонија, се отвори нова страница на театарот во нашата земја.

Оттаму 21 април, во историјата на Македонскиот народен театар, ќе биде запишан со златни букви. На тој датум во далечната 1946 година практично беа поставени темелите на денешниот **Драмски театар,** колектив од пошироко општествено и уметничко значење, бидејќи тој поникна од куклената сцена.

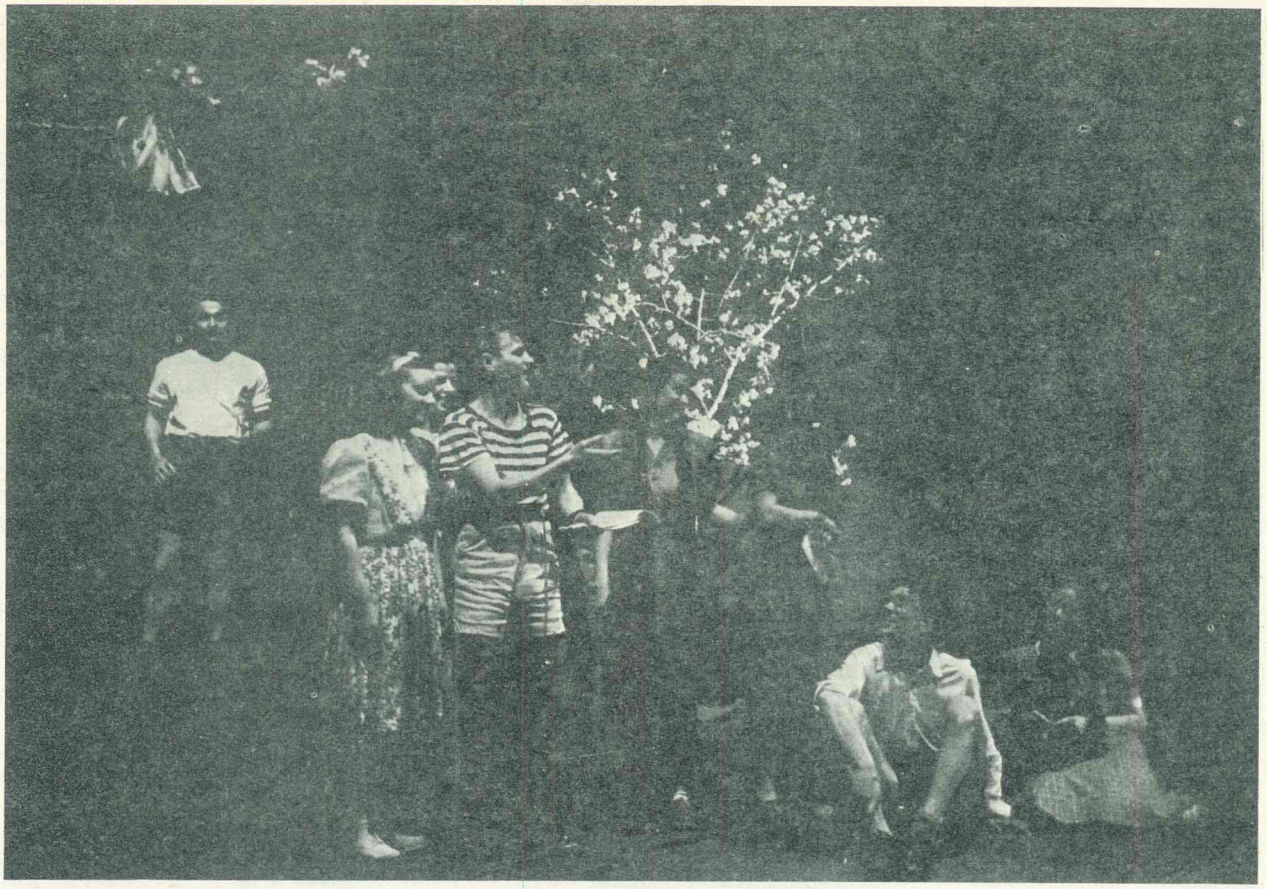
■ На годишнината од прикажувањето на „Платон Кречет", 3 април 1946 година, Народниот театар ја прикажа **„КРАЛОТ НА БЕТАЈНОВА"** од Иван Цанкар.

Илија Милчин во подолг напис во „Нова Македонија" го објаснува значењето на Цанкар во југословенската литература и го истакнува поводот зошто пиесата „Кралот на Бетајнова" се поставува на нашата сцена: „Макар и наситена со тешко настроение и преплетена со симболистички сцени што создаваат особена мачнотија при постановката и актерското интерпретирање, драмата 'Кралот на Бетајнова' има ретка историска вредност како верен одраз на онаа срамна деиствителност, што беше сринатa во народноослободителната војна".

Со колкава љубов и одговорност луѓето во театарот се зафатиле со подготовките на „Кралот на Бетајнова", може да послужи размислувањето на Димитар Ќостаров: „'Кралот на Бетајнова' е ретко тешка пиеса, со сложената тематика, силно разразени образи со интензивен психички живот и специфично Цанкаревско настроение, кое што непремено треба да се запази во играта. Сето тоа ја прави работата на режисерот не особено лесна. Толку повеќе што внесуе љубов и ентузиазам за сценатa, одколку сценска опитност...Но јас сепак верувам, дека колективните напори и усилија нема и овој пат да останат

---

[8]) Месечен лист на I – та Македонска ударна бригада, Скопје (10.1.1946)
[9]) „Нова Македонија", 23.4.1946
[10]) „Нова Македонија" 28.4.1946



„Прикаска за правдата“

без резултат. По патот на развитокот на нашиот театар 'Кралот на Бетајнова' се јавуе како граничен камен од чието преминуење зависи оспособуањето на театарот за уште потешки задачи.

3.4.1946

„КРАЛОТ НА БЕТАЈНОВА“, драма во 3 чина од Иван Цанкар, превеле од словенечки И. Милчин и М. Година.

Лица:

Јожеф Кантор, фабрикант — Т.Николовски; Хана, жената му — Т. Кондова; Францка, кјерка им — М. Бошкова; Пепчек, дванаесетгодишен — О. Соколова; Францелј, десетгодишен — Т. Шулевски; Нина, четиринаесетгодишна, Канторова внука од братучед — Д.Ивановска; Крнец, некогашен трговец и крчмар — П.Прличко и К. Кјортошев; Макс, син му — К.Стојанов и И. Џувалековски; Жупник — И. Милчин; Франц Бернот, земјопоседник, апсолвиран техник — Т.Чоревски; Судија — В. Гашевски; Судски записничар — П.Јакимовски; Лужаровица — М.Година; Канторов домоуправител — Т.Киров; Копривец — Б.Црвенков; Жена му на судијата — О. Филипова; Селани — М. Стефаноски, К.Кјортошев и Р.Гаврилович.

Постановка: Димитар Кјостаров; сценограф: Вас. Попович-Цицо; технички раководител: Н.Ангелковски; инспициент: П.Јакимоски; осветлител: А.Димковски; суфлер: Д.Трајков.

Своиственото на Цанкаревата драматика преплетуење на симболистички елементи во реалистични создава во подготовката на пиесата особени мачнотии, но точно за тоа ние пристапивме кон работа со многу поголемо сознание на одговорност, одколку било кога порано“.

Илија Милчин, секретар-драматург на Театарот одговара на прашањето на новинарот: „Пред нас стои разрешуење на тешка задача. Младиот состав се нагрби со изведуењето на ретко силна социјална драма. Цанкар е беспорно од најголемите мајстори на југословенската литература. Како драматичар тој притежава ретка сценска техника, извонредно познавање на испреплетените социјални односи, танко психолошко нианснрање, силен и понекогаш дури, сиров темперамент што варира од најнежната чувствителност до најгрубите атавистични инстинкти. 'Кралот на Бетајнова' е творба извонредно блиска до социјалните збиденија во Македонија од неодамнешното минато“.

На крајот на написот поместена е изјавата на Т. Николовски: „Образот на Јожеф Кантор изискуе силен труд и длабоко психичко доживуење на неговите карактерни танкости и сценско разнобразие. Тој е централно лице како во ретко која друга пиеса. Половината драма лежи на него. Сознавајќи колку зависи реализирањето на целата претстава од правилното пресоздавање на образот на Кантора, јас влагам за да ја исполнам чесно својата задача и верувам дека Кантор ќе ми биде една од најљубимите роли“.[11])

Писателот **Ј.Бошковски** во воведот на својата рецензија пишува: „Последнава премиера на МНТ паѓа во време на првата годишнина, откога за прв пат се крена завесата на

---

[11]) „Зад театарските кулиси — Од животот на нашиот театар меѓу преставенијата“, „Единство“, Скопје, 25.3.1946

Народниот театар. Со оваа нова премиера нашиот театар кој што во својот досегашен развој си ги обиде силите на сите драмски родои — од реалистичките пиеси на современите советски драмски писатели, па преку Нушиќевата сатира на граѓанското општество и пиесата од најблискиот бит на народот, до класиката на Молиера — го дополнуе својот регистар со нова психолошка драма на Цанкара. Со неа нашиот театар се претстави како театар, кој што има не само тенденција, туку и услови да израсне во театар од висока класа, што ќе може да постигне нови, повисоки драмски реализации на својата сцена".

Откако ќе ја објасни неуспешната борба на Крнец против Кантор, Бошковски продолжува: „Нам денеска ни е јасно зошто тој удар не го собори Кантора, зошто и работникот Лужар се врати на работа — немаше раководна сила што ќе ги поведе во борба, и едвај во наши дни на Кантора му се симна 'короната' од глава и 'жезелот' од рака од истата онаа сила во која Цанкар веруваше.

Сложените роли на Кантор и Макс Крнец им беа доверени на нашите први артистички сили Т.Николовски и К. Стојанов (во алтернација со И.Цувалековски). Но и целиот ансамбл до најмалата рола имаше подеднакво тешка задача да ја изнесе оваа наситена со психологизам драма, затоа што секое нарушување на целосната игра можеше да доведе до крах на претставата. Во тие свои усилија некои пријатно изненадија, младата артистка Д.Ивановска во ролјата на Нина на моменти со ретко проникнување и вживуење ја предаде малата девоика што живее под стегата на Канторовата тиранија и кошмарот од крикот на отепаниот нејзин татко. Овдека младата Д.Ивановска ја изрази својата дарба и покажа дека со постојана работа над неа ќе може да се развие во добра артистка".

Во продолжение на рецензијата критичарот го обвинува В.Гашевски кој не само што не бил добар во улогата, туку придонел третата сцена со Кантор да пропадне. Гашевски не ја искористил „глупоста на судиите, ами она што тие го подучуваа со цел да се ликвидира случајот". Т.Николовски успеал „во добра мерка да го предаде образот на Кантор во сета сложеност на неговиот карактер и психолошки противречности". Крум Стојанов улогата на Крнец „ја предаде проживеано и со топло чувство, имаше извесна боемска нотка". И.Цувалековски внел повеќе стремеж „идеино да го осветли, но наполно не успеа да страда со неговите страданија, да се колеба со неговата раздвоеност".

Илија Милчин го прикажал „тој лигав црноризец, сојузник на Кантора, во голема мерка тој просто го наситуе креирањето со политичка социјална содржина. Но во предавањето на индивидуалните црти Милчин не ја избегнуе сосем опасноста од пресилуење од која што геројот губи во својата типичност".

Бошковски го пофалува П.Прличко кој го играл Крнец и истакнува дека од деталот — држењето на цигарата, може да се види „целосниот образ на човек што ги прекинал врските со животот".

На крајот ги пофалува М.Бошкова (Францка), М.Година (Лужаровица) и Т.Кондова (Хана).

Неуспехот и поразот на студентот Макс во борбата против носителите на злото и социјалните неправди, како неми-

Мај 1946: вработените на МНТ пред поаѓањето на турнејата по Пиринска Македонија

новност однапред осудена на пропаст — тоа е основната концепција на драмата на Ќостаров, кој во својата режија „со доста успех се доближуе".[12])

Поинакво гледање на претставата дава **Виктор Аќимовиќ** во својата рецензија. Тој нагласува дека поставувањето на пиесата „е важно театрално културно собитие а од уметничка страна донекаде и смелост. Неиното поставуење во едно е и допринос за што поголемо културно запознавање помеѓу нашиот и словеначкиот народ и за нивното зближување".

И понатаму: „Нашите млади артисти не беа во состојание да ги преодолеат сите драматски и психолошки потешкотии а тоа денеска од нив не може да се очекува. Главниот и најголемиот разлог што 'Кралот на Бетајнова' на нашата сцена доби сосема друга интерпретација е погрешно разбирање и од почетокот до крајот криво спроведена режија". Му префрла на Ќостаров дека се повел по нападите што Кантор и неговите ги насочиле кон студентот Макс како „пропаднат студент и скитник". Режијата Макс Крнец го карактеризира како боем, а во првиот чин донекаде и како пијаница. Боемството на кое инсистирала режијата е одраз „за незрелоста и неорганизованоста на работничката класа во тоа време". И понатаму. „Неправилното разбирање на Максовата личност најдобро се гледа во вториот чин на драмата, во двобојот помеѓу него и пљачкашот и убиецот Кантор кој чин е решителен за целата драма...значи во тој двобој Крнец бил претставен како колебливец а надмоќен бил Кантор...Пред него претставителот на работниот народ се губи па и бунтатерството исчезнуе". Забелешка прави и на односот меѓу Кантор и жупникот, тврдејќи дека е преусилен. „Не е потребно да се они меѓу себе натпреваруат во лицемерството зошто нивните сметки и односи се јасни. Затоа не беше потребно тоа карикирање на личноста на жупникот кое доведе до една врста баналност. Глумата беше многу добра ама за оваа драма беше непотребна и неумесна". Според него, погрешно карактеризирана е внуката на Кантор, Нина. Таа прилегала како да е предиспонирана за одење во манастир, а не дека во таква состојба ја довеле Кантор со неподносливите услови на живеење. Како лошо прочитана сцена, исто така, е наведена сцената во третиот чин кога по убиството на Макс Крнец во домот на Кантор доаѓаат судските власти. Според Аќимовиќ, во сцената се гледало дека тие не му се судии на злоделото што Кантор го сторил, туку напротив соучесници.[13])

Дилетантската група на Битолската гимназија на своето гостување во **Охрид,** во салонот на Народниот театар, ја прикажа пиесата „Свадба" од Надеждин.[14])

И **битолскиот Народен театар** ја прикажал премиерно пиесата "Мистер Перкинс во земјата на болшевиците". Младиот ансамбл на театарот ги вложи сите свои сили, со цел што поуспешно да ја презентира нејзината содржина.

Од артистите, освен Боби Автовски во ролата на Мистер Перкинс, се пројавија уште и Димитрие Османли — журналистот Хемпт, па Каваев во улогата на колхозникот Чумаченко и Мара Аневска како Петренка. Претставата „Мисијата на Мистер Перкинс" беше оценета како „извесен напредок на Битолскиот народен театар, како по постановката така и по играта на артистите".[15])

Македонскиот народен театар од самиот почеток на годината вниманието го насочи кон две основни задачи — организирање на внатрешното административно и финансиско функционирање и привлекување на потребните кадри. Оттаму: „И во двата правци требаше да се преминат доста тешкотии, било поради нашата недостаточна опитност, било поради недостаточно сериозното разбирање на ролјата на театарот како културно, уметнички институт што ни пречеше да се приберат повеќе млади луѓе, што сакаат да ја сврзат својата судбина со делото на Македонскиот театар". Понатаму: „За нас беше секогаш јасно дека напредокот и понатамошниот развој во работата лежи само во небегањето од она што е суштинско во постоењето на театар — редовни претстави".

Образложувајќи ја репертоарската политика која го пренесува искуството од партизанскиот театар, едночинки со тема од НОВ и војната во СССР, авторот на овој осврт продолжува: „При првите претстави младиот артистички состав беше наполно свестен за недостатоците и грешките, што беа неизбежни, но верата во тоа дека нашата публика со љубов ќе го прими тоа што спрема возможностите можеше да и даде и бескрајната воодушевеност што се влагаше во работата, даваа беспорно надеж дека идните претстави ќе бидат сè подобри и подобри. Така, благодарејќи на меѓусебната помош и солидарен дух што цареше меѓу артистите макар без голема стручна подготвеност, без јасно оформена и развиена национална драма, без установена театрална традиција, без диференциран сценски говор, за скоро време нашиот театар успеа

Сцена од куклена претстава во МНТ

[12])Ј.Бошковски: „Иван Цанкар: 'Кралот на Бетајнова'", „Нова Македонија", 7.4.1946

[13]) В. Аќимовиќ: „Цанкар на скопската сцена". „Единство", Скопје, април 1946

[14]) „Нова Македонија", 27.4.1946

[15]) „Нова Македонија", 7.4.1946

да ја премине фазата на дилетантизам. Недостатокот на стари опитни артисти сепак имаше и своја добра страна и нашиот ансамбл уште од почетокот беше слободен од секакви закостенети клишеи, од секоја лажлива патетика и празно рутинерство. Макар и без достаточни сили за продлабочување на сценскиот израз ансамблот на нашиот театар правилно си ги постави патиштата по кои што треба да се движи. Пропиен од духот на социјалната справедливост и стоејќи на базата на художествениот реализам тој ги зеде како патоводител постиженијата на рускиот театар. На тој план ние се трудевме да направиме во репертоарот добар избор, правилно да го поставиме и верно да го интерпретираме на сцената. Иако не секогаш сме во состојба да достигнеме една солидна височина, ние знаеме, дека врвењето по линијата на сценската привидност и природна простота, макар и потешко за реализирање и почесно отколку летањето во плиток и краткотраен успех постигнат со наместени ефекти и артистички шмир".

Во понатамошниот текст се образложува зошто биле дадени само осум премиери до тогаш. Притоа полемички укажува на работата на поранешниот српски и бугарски театар во Скопје, што прикажувале многу премиери заради слабата посетеност. Наспроти нив нашиот театар, тврди тој, е добро посетен, па заклучува: „Ако се сумираат резултатите на постигнатото досега и при најобјективна проценка не може да не се установи, дека првиот најмачен дел од развитокот на МНТ е изминат. Основите за понатамошната работа се правилно и широко поставени. Создаден е минимално потребниот кадар. Постепено се засилуе редовниот навик за посетуење на театралните претстави кај широките слоеви на народот а не само тесниот круг на интелигенција и богатите". На крајот од освртот се апелира на масовните организации повеќе да агитираат за посетата на театарот, да се објасни погрешното мислење дека театарот претставува недостојно место и дека оние кои работат во театарот се или „особењаци" или „луѓе што немаат достатно строго мнение за она што е добро и морално".[16])

Дека грижата за театарот била преокупација на целото општество, најдобро се гледа и потврдува од расписот на Агитпроп на ЦК КПМ до окружните градски комитети во кој се најавува **конкурсот** што ќе го распише Театарот **за прием на нови актери.**Во писмото се бара одредена активност околу пронаоѓање и испраќање кандидати на конкурсот. Им беше поставена задача на околиските и градските комитети да изнајдат кадри од дилетантските групи и обврзно — надарените да се испратат во Скопје на аудиција. Вакво барање беше упатено до комитетите на КПМ во Тетово и Гостивар со инструкција да испратат седум другари и другарки во Скопје во рок од 30 дена.[17])

По објавениот конкурс за прием на нови артисти во „Нова Македонија", Јован Бошковски напиша еден вид апел до македонската јавност — за пријавување на конкурсот на што повеќе луѓе. Во врска со тоа тој ја објаснува улогата на театарот, неговите успеси, го осудува конзервативното мислење на постарите кое претставувало пречка „за многу млади таленти кои што не можат да го добијат согласието на своите родители, инаку во поголем дел посетители на театрални претстави. Потребно е по секој начин да се разбие ова погрешно и неумесно за нашите прилики гледање. Новиот конкурс за артисти не предвидуе никакви ограничениа на кандидатите. Достаточно е кандидатот да покаже добра глума и него му се отворени вратите од храмот на сценската уметност. Поради сето ова треба да се очекуе дека овој втор конкурс за артисти ќе покаже поголеми резултати од ланскиот и нашиот театар ќе го потсили својот актив со други даровити млади сили"[18])

■ Новата премиера на Македонскиот народен театар „Прикаска за правдата" од Маргарита Алигер, во превод на К. Х. Василев и Б. Конески, беше режирана од Димитар Костаров. Сценографија за неа изработија Тома Владимирски и В. Поповиќ — Цицо, а музичкото оформување беше на Илија Џувалековски. Таа беше прикажана на 1 мај 1946 година.

Во пиесата настапија актерите: Т. Кондова, Милена Година, Крум Стојанов, Д. Ивановска, П. Прличко, Б. Црвенков, Т. Чоревски, М. Бошкова, Д. Прличкова, Д. Пуцковска, Т. Николовски, М. Стефановски, И. Џувалековски и други.

Критички напис за претставата објави весникот „Млад борец". Во него пишува: „На сцената на Скопскиот народен театар воглавно режисерот е на висината на својата задача, но не можел да ја избегне опасноста од претеруење. Се добива впечаток дека волевиот момент е потиснат и за тоа Зоја не е дадена како чувствително момиче, занесено и вљубено во животот во првото деиствие, а после тоа е тврда и решителна. Не е избегната и монотоноста. Тоа доаѓа од фактот дека изведувачите, поради мачнотиите кои им ги предлага пиесата, не можеа до крај да ги оцртаат лицата, да дадат целосни и завршни креации. Се забележува дека нашите млади артисти не можат да се ослободат од порано играните роли, поправо не го усвоиле уште искуството да се преобразуат без остаток во своите герои.

Кондева многу е работела врз својата рола. Тоа е беспорно. Ама мислам таа не ѝ одговараше. Наместо убедителна Кондева даде да се наслути героичен лик на Зоја, но сложеноста на личноста, бескрајно класирана од авторот, полна со преливи често не се сеќаваше.

Крум Стојанов требаше да биде олицетворение на советски младинец, достоен на љубовта на Зоја, но имајќи свои индивидуални одлики тие често го прават да избухне. Тука Стојанов ја правеше целата своја рола неизразена, занесувајќи се во надвореши афектации кој пречат на публиката да ги разбере наполно душевните преживуења на геројот.

1.5.1946

„Прикаска за правдата", пиеса во 4 чина (7 слики) од Маргарита Алигер. Превеле од руски: Киро Х. Василев и Б. Конески.

Лица:

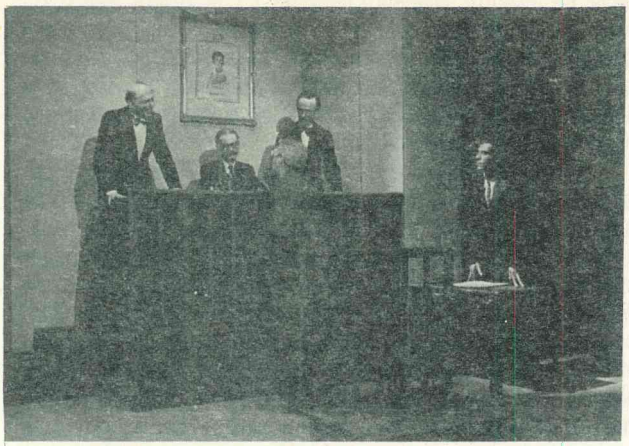
Зоја — Т. Кондова; Мајката на Зоја — М. Година; Борис, школски другар на Зоја — К. Стојанов; Клава, школска другарка на Зоја — Д. Ивановска; Алјоша — П. Прличко; Гриша — Б. Црвенков; Костиќ — Т. Чоревски; Вера — М. Бошкова; Лиза — Д. Прличкова; Светлана — Д. Пуцковска; Лјуска, девојче на 7 години — Д. Балог; Николај Петрович, секретар на школото — Т. Николовски; Шепелев, секретар на МК на ВЛКСМ — И. Џувалековски; Краснов и Денисов, партизани — М. Стефановски и И. Џувалековски; Ранетиот — К. Кјортошев и Р. Гаврилович; Старата — Д.Арсенска и О. Филипова; Момченце и девојче, нејзини внуци — Д. и Н. Божинови. Учествуат уште: М.

---

[16]) И. Милчин: „Нашиот театар — после една година работа", „Нова Македонија", 1.5.1946

[17]) Окружен комитет на КПМ — Скопје, писмо бр. 793 од 24.7.1946 година; архивски материјал на Архивот на Македонија, Скопје

[18]) Јован Бошковски: „Втор конкурсен испит за артисти во нашиот театар", „Нова Македонија", 4.8.1946



„За родниот кат"

Панов, Љ. Деловски, Д. Тодоров, Љ. Настева, Т. Велковски, Љ. Трајков и М. Узунов.

Постановка: Димитар Кјостаров; сценографи: Т. Владимирски и В. Попович – Цицо; музикално оформување: И. Цувалековски; технички раководител: Г. Бирјуков; инспициент: П. Јакимоски; пом. тех. раководител: Н. Ангеловски; осветлители: А. Димковски и И. Бачов; суфлер: Д. Трајков.

М. Година даде успела креација на мајка, воспитателка на героињата и достојна за неа. Сцената на проштавањето беше колку убедителна толку и трогателна.

М. Бошкова во улогата на пријателката на Зоја се доближи до замислата на авторот.

Пуцковска имаше најмногу од веселоста на едно здраво момиче одгледано во условијата на социјализмот. Цувалековски претерано строго ја изнесе ролата на младинскиот раководител. Оливера Филипова како старица и раскажувачка се виде дека ги прави првите чекори на сцената. Т. Николовски како секогаш, даде добра игра. Имаше и други повеќе или помалку успешни роли.

Како целина изведбата на 'Прикаска за правдата' на нашата сцена беше на онаа висина до која што дојде нашиот театар благодарение на големиот напор и волја што ги вложуат членовите на неговиот колектив.

Декорите беа едно чувствително плус на претставата, а убавиот превод свидетелствуе за убавината и звучноста на нашиот јазик".[19])

На 24 мај Театарот ја прикажува последната претстава за скопската публика поради подготовките за **големата турнеја** првин во **Белград,** а потоа во **Софија** и во **Пиринска Македонија.** Ова прво гостување, претставуваше не само голем предизвик, туку и проверка на постигнатото. Сето тоа беше проткаено со огромна желба да се потврди постоењето на Македонскиот театар и јазик. Така, Македонскиот народен театар на 27 мај поаѓа за Белград. На пат тргнуваат околу шеесет членови кои ги предводеше управителот Димитар Костаров.

На белградската железничка станица колективот го пречека министерот на рударството Бане Андреев, директорот на драмата на Народното позориште Велибор Глигорић, претседателот на Здружението на актерите на Србија Мата Милошевић, управителот на Драмското студио Милан Ѓоковић, како и многубројни членови на Народното позориште, ученици на Драмското студио, македонски младинци и студенти.

Гостите, во името на Театарот, ги поздравил Љубиша Јовановић, кој меѓу другото нагласил дека сега за првпат од нашата сцена ќе се чуе **„слободниот македонски збор."** Му отпоздравил Димитар Ќостаров кој истакнал дека благодарејќи на целосната слобода македонскиот народ за првпат ја добива можноста да се развива на културно и уметничко поле.

На 28 мај изутрината била одржана репетиција, а вечерта, во 8 часот, пред преполнетиот салон на прекрасното Народно позориште, на Плоштадот на Републиката, била прикажана претставата **„Чорбаџи Теодос"** од Васил Иљоски.

По тој повод, весникот **„Политика"** во опширен напис пишува за развојниот пат на Македонскиот народен театар. Во него се укажува како на тешкотиите во неговата работа, така и на успесите. Подвлечено е дека театарот прикажал девет премиери (четири од светски автори), наспроти тоа што во него нема стручен режисер. „Политика" укажува дека во работата имало и многу недостатоци, оти театарот „се наоѓа во период на организирање, а не во период на уметничко-сценско продлабочување. Сосема е разбирливо дека во тек на едногодишно постоење не можеа да бидат совладани оние тешкотии што другите театри постепено и во подолг период ги надминуваат".

Наспроти тоа, „Политика" ги истакнува двата големи резултати што Театарот ги постигнал — прво, што создал почетен кадар на млади театарски уметници; и второ, што навистина прераснал во народен театар, за што сведочат масовните посети на неговите претстави.

Гостувањето на театарот траеше од 28 до 31 мај. На 28 мај била прикажана пиесата „Чорбаџи Теодос", на 29 мај **„Татков дом"** од Валентин Катаев, на 30 мај **„Чорбаџи Теодос"** и на 31 мај **„Прикаска за правдата"** од Маргарита Алигер. „Првото гостување на МНТ во главниот град на нова Југославија не спаѓаше во редот на вообичаените гостувања. Имено, освен што тоа послужи за меѓусебното запознавање на театарските работници, за зближување на братските култури, истовремено претставуваше и почеток на идните меѓусебни гостувања. Посетата на МНТ имаше и свое посебно значење. Во низата на многуте други манифестации на братството и единството меѓу македонскиот и српскиот народ од ослободувањето до сега гостувањето на МНТ во главниот град на Народна Република Србија и на заедничката татковина Југославија... ќе биде уште еден доказ на разбирањето и нераскинливите врски".[20])

По гостувањето, ансамблот останал неколку дена за да ги види претставите на белградското Народно позориште. „За првпат сега се слуша македонскиот збор на сцената на нашиот главен град. Преполнетиот салон на белградски Македонци и белграѓаните срдечно го поздравува ослободувањето на еден до сега од три страни угнетуван и забрануван јазик, кој во нова Југославија го дочека своето ослободување, а тоа му отвора широки можности за создавање и во литературата и во театарот".[21])

Пиесата „Прикаска за правдата" од М. Алигер за првпат беше прикажана во Југославија. Со неа Театарот ја заврши својата сезона за скопската публика.

---

[19]) „Прикаска за правдата" од М. Алигер на Скопската сцена („Млад Борец", Скопје, 11.5.1946)

[20]) В.А.: "Прво гостовање у Београду Македонског народног позоришта 28–31 мај" („Политика", 26.5.1946)

[21]) „Београд сваке вечери срдачно поздравља македонске глумце" („Политика", 30.5.1946)

Белградската критика, освен многубројните пофалби за гостувањето, истовремено го поистоветуваше тој настан со историски чин. Пред белградската публика за првпат се слуша претстава на македонски јазик. Тоа се случи во градот од кој во предвоена Југославија „македонската нација беше прогонувана, нејзиното постоење дури оспорувано, а нејзините тежненија па дури и јазикот оневозможувани".

Во текот на првата претстава, театарот бил преполнет. Непосредно пред почетокот на претставата, ансамблот на МНТ го поздравил претставителот на Комитетот за култура и уметност Мехмед Меша Селимовиќ и директорот на драмата Велибор Глигорић и се разбира, за време траењето на претставата и на крајот, публиката.

„Публиката оваа пиеса и оваа претстава не ја гледаше со големи естетски очекувања, па ни критиката не треба да им приоѓа со најстроги мерила. Од сцената одзвонуваше еден убав јазик, кој до неодамна немаше своја литература па ни своја граматика и буквар, а на сцената се одвиваа епизоди од една средина која до неодамна беше поробена". Натаму се нагласува дека во Македонија и порано имало почетоци, дури и илегални, но скромни. Тоа беше можно благодарение на големите вредности на народната музика и игри, што се одликуваат со посебна суптилност.

„Пиесата 'Чорбаџи Теодос' е пишувана со реквизити од многуте пиеси од народниот живот со пеење, какви и се одржувале на репертоарот на Белградскиот театар. Во неа има доста наивност и по замисла и по сценска обработка, она е донекаде старинска, оти настаните во минатото не се вообличени така типично така што и денес делуваат живо од сцената — ама и белградската публика со интересирање го следеше заплетот околу наумено-остриот џимрија Теодос, чии чорбаџиски углед најпосле се руши па мора да попушти пред упорната љубов на својот син и пред добронамерните местења на добричината — шерет Арсен. Претставата има привлечност како новина, пред сè поради драшта на самиот македонски јазик и навестените локални бои.

Ансамблот покажа сериозно разбирање на актерската интерпретација, љубов кон театарската работа, што за него всушност е пионерски. Иако бившите аматери и апсолутните новајлии во ансамблот немаа сите рутина, тие покажаа една непосредност што понекогаш е поблиска до публиката отколку извесната шаблонска рутина кај некои поранешни професионалци. Затоа и не треба подделно да се говори за поединци, оти целиот ансамбл беше подеднакво и срдечно поздравен. Режисерите Тодор Николовски и Петре Прличко како и сценографот Тома Владимирски ги искористија можностите на текстот и заедно со ансамблот создадоа впечаток на вистинска театарска претстава, која и покрај извесната натегнатост и наивност — се гледа со интерес. На оваа претстава не можеше да се гледа без возбуда оти на сите гледачи им беше топло во срцето и сите чувствуваа гордост што Македонскиот народен театар можеше да настапи во Белград година дена по своето основање".[22])

Ели Финци ги рецензира двете други претстави, но во почетокот напоменува. „По прикажувањето на 'Чорбаџи Теодос' пиеса од народниот живот од Васил Иљоски, чија примитивна градба, без сериозна уметничка и театарска смисла, недоволно овозможуваше да се почувствуваат уметничките стремежи и можности на македонскиот театар, Народниот театар од Скопје, ги прикажа пред белградската публика уште две дела од својот репертоар 'Татковиот дом' од Валентин Катаев и 'Прикаска за правдата' од Маргарита Алигер. Двете дела, со тема од најновиот период на советскиот живот, од војната и обновата, исполнети со вистински ликови, вистински случки и со природни драмски елементи, овозможија на младите македонски театарски трудбеници во полн волумен да ги искажат своите театарски стремежи и да пружат полна мерка на своите творечки можности".

Задачата со поставената пиеса не била лесна ни за поафирмираните театри, а уште потешко било што пиесата „Татков дом" ја прикажало и белградското позориште. „Па сепак младите театарски работници кои го изградија и уште го градат својот македонски театар, ја исполнија оваа задача со целосен уметнички успех. И режиската концепција на делото, во сериозната постановка на Димитар Костаров и сценските решенија на Тома Владимирски реалистичкото интерпретирање на сите, поврзани со стилското единство на целината, беа на сериозна уметничка висина и тогаш кога понекаде се чувствуваше недостаток на поголемо театарско и актерско искуство.

Прикажувањето на 'Татков дом' во интерпретација на МНТ јасно покажува како со солидна работа и чесен однос кон постигнатото и недостатоците, со заемно потпомагање и впрегнување на сите сили, може и со млади, уште недоволно искусни актери да се постигнат убави уметнички резултати. Ако во ова прикажување на пиесата на Валентин Катаев немаше големи актерски креации, кои би укажувале на понекоја посебна актерска дарба, во приказот на целината се почувствува единство на стилот и интерпретацијата која иако неизградена е во најдобриот дух од дејноста на Художествениот театар.

Тој основен квалитет на овој млад театарски колектив кој оди по сигурен пат од благороден дилетантизам во вистинска уметност, уште подобро се чувствува во последната претстава 'Прикаска за правдата'. Кога ќе се има во предвид дека постигнатиот резултат од кој не би се посрамиле ни театри со далеку поголема артистичка традиција, ниту резултат на посебни талентирани поединци, кои соработувале на сценската реализација, тогаш е јасно да до таков висок уметнички дострел во толкувањето можело да се дојде само и единствено со солидна дисциплинирана работа, во која секој поединец, во состав на целата заедница, до максимум ја извршува својата одредена задача, усогласувајќи ги своите стремежи со општите напори на целиот колектив.

Она што е најголема сила на овој млад театар, составен од аматери, тоа е она што секогаш е прва карактеристика на секој вистински театар: единство на стилот. Во тој поглед МНТ, кој е сеуште сосема младо уметничко тело, оди, додуша сеуште несигурно по опробан пат на најголемите театарски стремежи, по патот, искуството и задачите на рускиот Художествен театар. Во овој миг, помалку е важно што на тој сигурен пат, кој води кон највисоките реалистички остварувања има тука и таму натуралистички застранувања, лажливи сценски ефекти или заобиколувања на потешките сценски проблеми. Во основа, овој млад театарски колектив успеал да се организира на солидни основи и да зачекори по сигурен пат. Неговиот јазик, тоа е јазик на сценскиот реализам; неговиот стил на игра, тоа е стил кој ја отфрла артистичката 'игра' и бара вистинско животно доживување. Можеби, во таа поголема грижа за вистинска и убедлива игра, за природност во толкувањето на ликовите, настаните и судрувањата, понекогаш се одело и предалеку. Отфрлувајќи секаква 'глума', секоја патетична 'театарска' реч, младите македонски уметници, запаѓаа,

---

[22]) П.: „Прва македонска театарска претстава во Белград"

од време на време, во извесна монотонија во толкувањето и претерана тонска уедначеност. Но, врз база на резултатите кои веќе ги постигнале, тие, во своите понатамошни напрегања ќе можат повеќе труд да посветат на тонското нијансирање на текстот, посилно индивидуално подвлекување на ликовите и рељефно отсликување на настаните, без опасности по единството на целината.

Театарскиот јазик на овој прв македонски театар на македонски јазик сеуште нема полна боја на сигурност и убедливост. Недоволно литературно вообличен, македонскиот јазик сеуште, ниту кај овие млади актери, ниту во дикцијата, ниту во акцентот, ниту во модулацијата, не е искористен во полна мерка. Меѓутоа, и во тој поглед е поставена солидна основа. Со понатамошна работа ќе се постигнат уште поголеми резултати".[23])

Димитар Ќостаров на прашањето на уредникот на весникот **„Дуга"**, да каже нешто поконкретно за гостувањето во Белград, одговорил: „Целта на нашето доаѓање во Белград е да ги запознаеме нашите млади актери со работата на една голема уметничка куќа, како што е Белградското позориште и да создадеме основа за културно зближување и редовно заемно помагање помеѓу српскиот и македонскиот народ. Второ, дојдовме да покажеме дека драмските дела на македонски јазик имаат иста вредност како и на било кој друг жив јазик и да ги разбиеме предрасудите дека нашиот јазик не е за сцена, кое беше постојано поддржувано пред војната и за време војната од великобугарските и српските шовинисти"...

Известувачот на **„Нова Македонија"** од Белград соопшти дека на претставата „Чорбаџи Теодос", покрај другите, присуствувале и Бане Андреев, министер за рударство; министерот без ресор и претседател на Комитетот за здравје на ФНРЈ д-р Димитар Несторов; генералниот секретар на Претседателството на владата Митар Бакиќ; албанскиот народен херој и потпретседател на албанската влада генерал-мајорот Мислим Пезо; сопругата на албанскиот пратеник на Белград Капо; советникот на албанското пратеништво Чомара; генерал—мајорите Светозар Вукмановиќ—Темпо и Обрадовиќ и други.

Во поздравниот говор што го одржал пред преполнетиот салон, директорот Велибор Глигориќ на крајот кажал: „Белград и самиот слободен од гнасните и ненаситните угнетувачи, од својата сцена ја подава својата рака на првите чекори на самостојната култура на македонскиот народ. Таа култура е целата своја, слободна, самостојна, горда во младоста, свежа во неа, горда зашто израсна во борбата. Слободоумниот, напредниот Белград, оној кој знаеше не само да подигне глас во заштита на спас и за нивна слобода, го поздравува од оваа сцена, со отворено и јасно срце гостинот — културните претставители на македонскиот народ".

Зборовите на Глигориќ биле проследени со бурен аплауз. „Одличната глума и режијата предизвикаа кај публиката одушевување така што гледачите после секој чин, а и на отворена сцена, громогласно им аплаудираа на изведувачите".

Осоколени од успехот што го постигнаа во Белград, Театарот се спремаше за нова проверка, нова мисија, овој пат за НР Бугарија, поточно Пиринска Македонија и Софија.

Дента кога Театарот заминува на турнејата во Бугарија, во **„Нова Македонија"** излезе написот од **Киро Хаџивасилев** во кој се согледуваат резултатите од гостувањето во Белград, што имаше големо и многустрано значење.

„Фактот што постои МНТ, што од неговата сцена звучи макар сеуште недооформениот македонски литературен збор, што тој можеше да се чуе денес од сцената на главниот град на Југославија, зборуат многу кога ќе се упоредат со состојанието во кое што нашиот народ се наоѓаше во стара Југославија, кога самото македонско име предизвикуеше изливи на шовинистички бес сред официелните властодржечки средини во предвоениот Белград. Со тоа уште не е сè кажано. Нашиот театар покажа што може еден вековно потиснат народ само за една година слободен живот. Успехот на нашите млади уште недостаточно опитни драмски сили докажа дека такви постигнења за толку кратко време може да одбележи една културна институција само на еден навистина сестрано ослободен народ.

Во темелите на националната слобода на македонскиот народ, во чии пазуви се роди МНТ, лежи пролеаната крв на сите југословенски народи, и тоа така топло и братски го потврди секогаш слободарскиот Белград, кога го дочека нашиот театар како свое родено чедо".[24])

Во натамошниот текст, К. Хаџивасилев истакнува дека ова гостување ја потврдило исправноста на патот по кој се движи нашиот Театар, патот на сценскиот реализам, патот на живеење, а не „играње" на сцената, патот што Станиславски го набележал и остварил преку работата со московскиот Художествен театар.

„Поимливо е дека реализмот на нашата сцена е повеќе сега принцип отколку дејствителност, повеќе пат, направление, отколку живот, повеќе идејна поставка, отколку уметничко пресоздавање".

Откако ќе го истакне успехот на патот по кој што оди и кој треба да ја зајакне верата во себе и со нови сили и елан да ја продолжат својата пионерска работа, тој ќе ги констатира слабостите што тоа гостување ги открива. Пред сè, недостаток на индивидуални елементи на секој посебно за да стане артист, систематска работа за општо културно-уметничко и литературно издигање, навлегување во општествено-економската проблематика, за да можат да ги откријат оние внатрешни психолошки моменти на ликовите што ги толкуваат. Тогаш ќе може да се избегне сивилото, мртвилото на сцената што претставува голем недостаток.

„Стекнатиот опит и учењето го овозможуе неизиното задлабочување и ако на тоа му ја додадеме неизината принципиелно правилна уметничка линија, можеме со сигурност да одбележиме дека пред МНТ се отвараат во блиско време светли перспективи".[25])

Сеќавајќи се за ова гостување во Белград, истакнатиот режисер, театролог и писател **Мирослав Беловиќ** на симпозиумот што се одржа во МНТ во деновите на прославата на 40 години од неговата работа во 1985 година истакнува: „Бев тогаш студент на Драмското студио при Народното позориште. На таа сцена веќе ги имав играно првите младешки роли. Беше тоа време на исклучителен театарски ентузијазам и напрегања. Публиката навалуваше во театарот, актерите, режисерите и сите други театарски творци и дејци беа зафатени со борбата за естетска, идеолошка и етичка ренесанса на нашите театарски куќи кои во ослободената земја тргнаа по нови патишта".

Тој понатаму се сеќава за изведбата на „Чорбаџи Теодос". „Го паметам добро емотивниот тонус за времето на

---

[23]) Е.Ф.: „Две претстави Македонскот народног театра"

[24]) „Успешно гостуење на Македонскиот народен театар во Белград" („Нова Македонија", 30.5.1946)

[25]) Киро Хаџивасилев. „По повод гостуењето на нашиот театар во Белград" („Нова Македонија", 9.6.1946)

целата претстава. Беше тоа нешто неповторливо и дотогаш недоживеано. По ослободувањето, на таа иста сцена имаше значајни гостувања, но оваа прва средба со македонските уметници имаше во себе нешто празнично. Имаше магична убавина во првото слушање на македонскиот јазик од сцената. Слоевита, ведра и речиси ритуална состојба на актерите кои, конечно, во слобода го зборуваат својот мајчин јазик на сцената, јазик на необични убавини, звучности и активитети, убав слој на мисловност и емотивност. Тој флуид од говорното дејство на актерите со лесноти ја минуваше рампата и ги опфаќаше партерот и галериите во едно единствено театарско доживување".

За претставата **„Татков дом"**, која во исто време ја играло и белградското Народно позориште, Беловиќ вели дека била „поинаква од скопската, со повеќе продор во некои сцени, хумор, особено во сцената на пијанството. Нив, студентите, ги опфатило поетско зрачење на скопската претстава, во неа имало повеќе длабина и вистинско доживување, а во белградската претстава имало повеќе репортажна лесноти ја".

Претставата **„Прикаска за правдата"** ја возбудила публиката: „Имаше во неа набој на вистински емоции, а тие емоции беа резултат на доследно спроведениот метод на психофизичко дејство. Споредувајќи го стриктно тој метод, Ќостаров не ги минимализираше емоциите. Тоа беше решавачко за претставата, за нејзиниот епски замав и размав. Во претставата внимателно се навестува и печатот на жанрот — херојската трагедија. Тоа се чувствуваше и во говорното дејство и во мизансценот и во ликовниот третман на претставата. Сите го почувствувавме сфаќањето на Ќостаров на проблемот на жанрот во драмската претстава. Тој смета дека жанрот треба ненаметливо да зрачи од сценското дејствие, а не да се наметнува на публиката експлицитно, со директни сценски знакови или што е уште полошо по секоја цена". Понатаму, Беловиќ истакнува: „Сметавме, сите без исклучок — и професорите и студентите, дека во првата година од работата, на МНТ го избра вистинскиот и соодветниот метод што младиот колектив го доведе до вистински и вредни резултати, што му овозможија толку успешно да настапи на своето прво гостување во главниот град на земјата".[26])

„Покојник"

И наместо на редовна турнеја по Македонија, Театарот на крајот од сезоната замина на турнеја по Пиринска Македонија, за да им покаже на своите сонародници што успеси постигнал и какви услови има за работа во НР Македонија за развитокот на културата, преку претставите да им раскаже за својот живот во слободната татковина.

Турнејата траела петнаесет дена, а претставите биле прикажани во следниве градови: **Свети Врач, Разлог, Јакаруда, Неврокоп, Банско** и **Горна Џумаја.** Во овие градови на репертоарот биле **„Чорбаџи Теодос"** од В. Иљоски и **„Тартиф"** од Молиер.

Сите гостувања на МНТ во првите години по Војната, напоредно со карактеристичните уметнички вредности, имаа и конкретна историска мисија во ширењето и продлабочувањето на братството и единството, исковани во текот на Револуцијата, а во Пиринска Македонија и за јакнење на националната свест на македонското население во државните граници на Народна Република Бугарија.

Сепак, посебниот придонес беше остварен за време на гостувањето во Банско, Јакаруда, Горна Џумаја, Неврокоп, Разлог и Свети Врач. Веднаш по завршувањето на посетата на Белград, ансамблот на МНТ замина во овие градови. За оваа турнеја **Киро Хаџивасилев** пишува: „Нашиот Народен театар одеше на нашите пирински сонародници да им покаже какви успеси постигна за една година работа, какви услови има денеска во НР Македонија за развитокот на нашата национална култура, да им ја покаже својата уметност, а преку неа да им раскаже за многу нешта од својот живот во својата слободна татковина".[27])

Театарот насекаде срдечно бил пречекан од народот „со радост и братски осеќаји", а претставите се прикажувале пред преполни салони. По враќањето од Пиринска Македонија и неколкудневниот одмор, испратен од љубителите на театарската уметност, на 29 јуни Театарот заминал на седумдневно гостување во Софија. Во **Софија** ги прикажал пиесите **„Чорбаџи Теодос"** од Васил Иљоски, **„Татков дом"** од В. Катаев, **„Прикаска за правдата"** од Маргарита Алигер и **„Сомнително лице"** од Б. Нушиќ.

Театарот пристигнал во Софија на 30 јуни попладнето. На железничката станица биле пречекани од многу луѓе, меѓу кои секретарот на Националниот комитет на Отечественият фронт и потпретседател на Народното собрание Георги Трајков, претставител на регентите Христозов, претставители на Македонскиот институт и македонските братства, културно-просветните организации, членовите на софискиот Народен

[26]) Мирослав Беловиќ: „Првото гостување на МНТ во Белград" (Зборник на теми од симпозиумот на МНТ 1945 – 1985, Скопје 1985)

[27]) Киро Хаџивасилев: „Со нашиот народен театар низ Пиринска Македонија" („Нова Македонија", 6.7.1946)

театар и артистичкото училиште, голем број граѓани и македонскиот хор „Гоце Делчев".

Поздравни говори одржале Георги Трајков, Христозов, претставителот на македонските организации, како и претставителот на Сојузот на театарските работници и на артистичкото училиште.

Во своите говори тие ја потенцирале големата радост што се дојдени членовите на првиот слободен македонски театар, дека оваа средба ќе ја зајакне соработката помеѓу Југославија и Бугарија и дека Македонија „не е веќе јаболко на раздорот помеѓу двата братски народа, туку алка што ги поврзуе".

Софискиот весник **„Новини",** по повод гостувањето на МНТ, пишува: „Откако се роди во борбата тој стана нејзин инспиратор и духовни водач. Тој има големи заслуги за извојувањето на националната слобода на македонскиот народ. Гостуењето на МНТ за нас е голем празник".

И навистина, интересирањето за гостувањето било големо, билетите за миг исчезнале што се должи на љубопитството и на пријателите и на непријателите — кај едните да се види што сè е направено во така краток рок, а кај другите да се исмее „новоизмислената нација". Но, најголемото интересирање за ова гостување е забележано кај бројната македонска емиграција.

„Поради преморѐност, несвикнатост да се игра на таква голема сцена, а можеби и поради возбудеността на артистите, претставленијата во Софија минаа нешто под оној просечен ниво што театарот го достигна на својата сцена. Но и покрај тоа успехот беше беспорен, сигурен и заслужен. Сите преставленија минаа при преполни салони и беа многу топло и срдечно поздравени од публиката така како што тоа на софиската сцена не се случувало многу често. Кога се земе во предвид со каква резерва било очекуено гостувањето на нашиот театар во Софија, особено од гледна точка на македонскиот литературен сценски јазик и на задоволуењето макар на еден художествен минимум во играта, тогаш навистина неговиот успех беше не само во топлиот прием кај просечната публика, не помалку и во покомпетентните мненија на најдобрите познавачи на уметноста, а особено сценската уметност во Софија".

На претставата бил присутен и **Георги Димитров** и на крајот ја изразил својата восхитеност како и восхитеноста на неговите соработници од тоа што го прикажал младиот театар и дека тој **јасно го покажал постоењето на посебен македонски литературен јазик** и на оние што не го признавале.

Познатиот научник **Теодор Павлов** го потцртал големото значење на ова гостување. За пријателството на двата народи „тоа гостување сврши работа равносилна на многу митинзи и статии, затоа што уметноста деиствуе со својата истина многу посилно и непосредно, зборуе направо на душата на човекот".

Стариот режисер, поранешен член на МХТ, **Н.О.Масалитинов** присуствувал на сите претстави на МНТ и останал презадоволен од она што го видел. Тој констатирал и некои слабости на ансамблот, но истовремено изразил увереност дека по патот што тргнал, Театарот тие слабости ќе ги надмине.

Заслужниот актер на Бугарија **Трендафилов,** вчудовиден од тоа што го видел, истакнал: „Вие вчера се родивте како театар, а денес пред нас го дадовте својот зрелостен испит."

Истакнатиот театролог и познат режисер **Бојан Дановски** ја изразил радоста за она што го видел, дека претставите јасно покажуваат што сè може да постигне еден млад театар кога раководството раководи правилно уметнички и единствено во разбирањата на ансамблот. Според неговите зборови, „недостигот на повеќе одделни истакнати артисти на нашиот театар се заполнуе со намечието на колективни напори, што не допушта да понекој особено се истакнуат а други сосем паѓаат во смисол да го нарушат единството на стилот на играта. Благодарение на сето тоа јасно е дека работата на нашиот театар се одразила позитивно на привлечуењето на што повеќе широки народни маси во театар на променувањето составот на нашата театрална публика и правилното воспитање на таа публика, на развивање во неа здрав художествен вкус".

Говорејќи за слабостите на нашиот театар, тој истакнува дека „во стремежот за што поприродна игра се отишло малку во друга крајност и така во играта на нашите артисти недостигнуат оние сценични модулации без кој што не може да се замисли создавањето на вистински театар. Треба да се знае дека играта на сцена не може да биде проста фотографија на она што станува во животот. Небегајќи од единствено правилното реалистичко уметничко пресоздавање на живите образи на сцената, театарот е должен да на тие образи им даде неопходна сценска шлифовка. Нема сомнение дека МНТ тој свој недостиг ќе го преодолее скоро врвејќи по оној пат што го одбрал, важно е што тој веќе успеал да ликвидира со љубителштината и покрај својата младост во работата".

И Бојан Дановски како и другите театарски познавачи од Софија го изразија „своето уверење дека за неколку години МНТ ќе преставуе еден од најдобрите театри на Балканите, за гордост на националната култура на македонскиот народ.

Нашиот народен театар достојно ја репрезентира нашата млада култура во братска Бугарија. Гостуењето во Белград и Софија многу појасно од колку порано им ги укажаа на нашите млади театрални трудбеници како постиженијата така и слабостите на нивната работа. Нашиот народ со полно право очекуе дека тие со трајни усилија ќе заработаат и за напред на отстранувањето на своите слабости и достигања на сè повисоки качества на својата уметност и дека со тоа ќе ја оправдаат големата доверба и љубов што нашиот народ ја гаи спрема првиот свој национален театар".[28])

За гостувањето на МНТ во Софија владеело големо интересирање. Тоа било тема на денот така што немало весник во кој да не се напише по нешто за Театарот, за претставите, за актерите. Гостувањето се означувало како голем културен настан. Така, **„Работническо дело",** орган на Бугарската комунистичка партија, во бројот од 2 јули 1946 година, меѓу другото, пишува: **„На звучен македонски јазик и при великолепната игра** на артистите од кој секој еден пооделно, како индивидуа и сите заедно како ансамбл, под раководството на младиот и талантлив директор и режисер Ќостаров, дадоа таква интерпретација на пиесата, ги оцртаа јарко сите херои, од кои и најзначителните, внесоа таков бодар и здрав хумор, такво оживуење и интерес, што публиката остана восхитена и справедливо ги награди со аплаузи и овации". Истиот весник, во бројот од 5 јули 1946 година, ја донесува рецензијата на **Камен Зидаров** за претставата на „Чорбаџи Теодос": „Претставата покажа какви чуда прави слободата. Како еден народ поставен во услови на мир и слобода може да израсне не со години туку со денови. Воопшто, претставата мина со голем успех. Се гледа ентузиазираната работа, како на режисерите и артистите така и на уметничкиот и музичкиот оформувач и раководител. Првите историски стапки на МНТ во Скопје се сигурни и здрави. Има нешто ново на Балканот, и скептиците и црног-

[28]) Киро Хаџивасилев: „Забележителниот успех на нашиот театар во Софија" („Нова Македонија", 16.7.1946)

ледците треба да ги симнат очилата и да го видат. Инаку тие ризикуваат да умрат неславно, проколнати заедно со целиот стар и изгниен свет".

Истакнатиот литературен критичар **Георги Цанев,** во весникот **„Отечествен фронт"**, од 4 јули 1946 година, истакна: „Денеска татковината на браќата Миладиновци е слободна и рамноправна членка на Федеративна Титова Југославија. **Македонскиот народ располага суверено со својата судбина, зборува и учи на свој јазик, гради своја култура. Тој веќе ги има сите оние општествено-политички и културни услови за кои сонуваа и се бореа Гоце Делчев, Јане Сандански, Димо Хаџи Димов и толку други синови на Македонија.** Развојот на НОБ стави крај на егоистичните и шовинистичките национализми, историјата ја изрече својата пресуда над сите заштитници на ропството и реакцијата и го потврди правото на народите да си ја решаваат сами својата судбина.

Демократска Отечественофронтовска Бугарија ги пречека со радост првите појави на културата на братскиот македонски народ. Нашата прогресивна интелигенција ја почувствува таа култура, како гранка од големата општа култура која Јужните Словени започнуваат да ја создаваат...

...За играта на артистите, чиј колектив уште не ја заврши втората година од своето постоење, можат да се кажат многу убави зборови. И најубавото е, што тие свесно се стремат да постигнат природна и едноставна игра. Без актерски пози, без лажна театралност, без декламација, тие млади луѓе бараат најнепринудени јазични средства, за да стигнат сигурно до душата на гледачот. Меѓу нив има неспорни драмски таленти.

Играта на овој колектив, роден во разгорот на НОБ против фашизмот, ја носи свежината, ентусијазмот, вдахновението на едно творештво, во чија младост, реализам и полет кон иднината се крие сигурна гаранција за успех".

Весникот **„Земеделско знаме"**, од 5 јули, донесе рецензија за пиесата „Татков дом", во која, помеѓу другото, пишува: „Сето тоа занесува, покорува, те опфаќа во старт — во стартот на сите актери да ни ја покажат уметноста што непринудено ја создаваат. Уметноста на младиот режисер ја покрила наполно оваа пиеса со толку многу едноставна човечност и вистина".

Весникот **„Народ"** истакнува: „Чувството на задоволство и восторг, што доминира, што ја занесува публиката, се должи на прво место на **убавиот македонски јазик,** на **неговата мелодичност и ритмика,** кој на сцената звучат волшебно. Младиот театарски колектив прикажува убава игра. Стремежот кон природното и непосредното исполнување, наситено со свежина и вдахновеност е знак за успешниот развој на МНТ".

Со наслов „Освежителна струја", „Отечествен фронт" од 7 јули 1946 година пак се навраќа на гостувањето со написот на **Крум Кулјавков:** „Требаше да си признаеме дека прикажаните пиеси од МНТ предизвикуваа кај нас такви пријатни чувства и бурни реакции и ни подејствуваа како освежителна струја среде топол, застојан воздух. Ние не очекувавме дека за едно такво кратко време ќе може да се оформи и развие еден таков прекрасен театарски колектив. И поради тоа изненадата беше полно восхитување — силно и искрено."

Гостувањето на МНТ во Софија среде македонската емиграција беше пречекано со љубов и гордост што, ете, и тие имаат свој, професионален народен театар. Така, весникот на нашата емиграција **„Македонско знаме"** пишува: „Македонската емиграција во Бугарија во своето огромно мнозинство со бранување и воодушевување ги следи брзите чекори на младата демократска република. Таа е горда со успесите на својата слободна татковина, која сè повеќе и повеќе се потврдува како пиемонт за обединувањето на целата македонска земја во една единствена република во ФНРЈ.

Изнесените пиеси покажаа дека македонските артисти имаат напорни заложби, но исто така дека тие имаат еден правилно избран и следуван пат, патот на реалистичката прогресивна уметност, уметноста на широките народни маси. По тој пат тие работат со ентузијазам и со ретка упорност, создавајќи ја одлично својата историска рола во изградувањето на македонската национална култура.

Нека доживеаните радосни чувства нè поттикнат со уште поголема упорност да работиме за преуспевањето на македонската народна република, за создавањето на нераскинливи врски меѓу нас и Македонците во нашата држава, да ја биеме со удвоени сили македонската реакција и големобугарските шовинисти за да допринесеме и ние за обединувањето на македонскиот народ во единствена држава во рамките на ФНРЈ".

Кога ќе се проследат ваквите реакции на софискиот печат, станува јасно каква огромна улога одиграло тогашното гостување на Театарот во Бугарија, и не само културна, туку и политичка.

Нешто подоцна, во двомесечното списание **„Современик"** познатиот бугарски писател Камен Зидаров повторно, само овој пат пошироко, се навраќа на гостувањето на МНТ во Софија. Откако напиша за историскиот чин на ова гостување, тој ги прераскажа содржините и укажа на времето на нивното прво изведување, па потоа ги пофали актерите за нивната заедничка игра, но и посебно споменувајќи ги артистите: Прличко, Николовски, Кондова, Година, Стојанов, Гашевски, Џувалековски, Пуцкова и други. Зидаров се задржа на претставата „Сомнително лице" од Б.Нушиќ и притоа истакна дека таа „беше триумф на најдобриот артист на театарот Петре Прличко". Понатаму, Зидаров пишува дека најтешкиот испит се положил со претставата „Прикаска за правдата". Според него, пиесата била тешка за поставување заради психолошките моменти во кои е доведена Зоја, особено во сцените на халуцинациите. Потоа, тој смета дека пиесата е долга, а режисерот не ја скратил и со тоа ги обременил дејствието и актерите. Го фали ентузијазмот на актерите кои играле во пиесата заради колективната игра, „а Кондова, во улогата на Тања ни ги прикажа своите големи сценски можности. Изгледот, гласот, движењата, одот, маската, од сето зрачеше едноставност, љубов и готовност за жртва (без поза) пред олтарот на татковината".

Во продолжение на написот, К. Зидаров вади заклучоци од гостувањето на МНТ, па пишува: „Прво, **тој ја прикажа убавината и моќта на македонскиот јазик.** Не случајно се вели, ако сакаш да го слушнеш јазикот на еден народ, треба да одиш во неговиот театар.

Второ, тој театарски колектив, роден уште во борбата со фашизмот, има совршено правилен усет и сфаќање на целите и задачите на театарот во наши денови, кога фашизмот е кутнат, но не и дотепан.

Трето, никој од артистите не страда од шаблони, клишеа, никој не прави обид да позира, 'реферира за себе си', сите се стремат да дадат прилог во играта на ансамблот како целина.

Четврто, при прикажувањето на сите драми колективот успеа да создаде соодветна клима и атмосфера за секоја претстава, нешто кое е апсолутно решавачко за успехот на една пиеса.

Петто, во играта на ансамблот не се губи творечката индивидуалност на одделните артисти. Напротив, нивните сценични средства во секоја пиеса рељефно се истакнуваа.

Шесто, љубовта кон сцената приличуваше во играта на секој артист.

Сето тоа не значи дека овој театар нема и слаби страни. Јасно е дека директорот – режисер Д.Костаров со премногу почит му пристапува на текстот и не се однесува решително кон авторскиот материјал, за секогаш да ни даде една стегната сценска изведба. Јасно е дека многу од артистите сега раснат, сега се развиваат и на многу места нивната игра има потреба од повеќе убедливост, но во случајов тоа не е најважното".[29])

Весникот „Нова Македонија" (од 12 јули 1946 година) известува дека на крајот од гостувањето, министерот за информации и уметност на Бугарија Димо Казасов ги предал одликувањата на Д.Костаров – Орден за граѓански заслуги од IV степен; и на артистите Т. Кондова, Прличко, Николовски, Стојанов и Милчин – Орден за граѓански заслуги од V степен.

*

Во топлите августовски вечери започнаа подготовките за изведбата на пиесата **„Печалбари"** од Антон Панов. Артисти беа синовите и ќерките на рибарите, сограѓаните на А.Панов во Дојран. Дошле сите и стари и млади, а театар бил разурнатото училиште, што требало да се обнови со приходот од претставата. „На еден куп од керамиди и камења подигната е мала сцена од некои четири квадратни метри. Пердето е од бели креветски чаршави. И сите други реквизити земени се од домовите. На сцената гори петролејска ламба. Низ тенкото бело перде се виѓат силуетите на артистите.

Поседнати како една голема фамилија рибарите, нивните жени и деца со нетрпение чекаат да почне претставата... во година да биде повесело – се чуе гласот од сцената.

– Амин, одговоруе публиката.

– На работа тука, во родниот крај – се чуе пак од сцената.

– Така е! – одговоруат сложно старите рибари и нивните жени".

Се случило нешто што ретко се гледа во професионалните театри, се отстранила рампата помеѓу сцената и публиката и заживеале заедно публиката и артистите. Претставата била посебно доживување не само за рибарите, туку и за гостите кои заедно со авторот на написот оставило ретко убаво и некатадневно доживување.[30])

Во организација на МНТ, на 13,14 и 15 август во Театарот се одржал проширен состанок на кој присуствувале триесетина активисти на театарските групи од внатрешноста. На состанокот воведно излагање одржал **Димитар Ќостаров** за тоа што треба да знаат идните раководители на театарските групи, за некои принципиелни прашања, начелни и практични совети, околу репертоарот, сценските подготовки на една пиеса. **Илија Милчин** говорел за македонскиот литературен јазик, преводот и слично.

„Во обилната дискусија што се разви после рефератите уште појасно се оцртаа некои негативни појави во досегашната работа на нашите театрални групи и се набележаа основните принципи за кои ќе треба да се држат сите наши театрални трупи во нивната понатамошна работа имајќи постојано во предвид дека тие треба да се задлабочуваат во својата работа со перспективи да тие театрални трупи, а особено во прво време, во окружните места што поскоро израснат во добри окружни народни театри."[31])

На разговорите биле истакнати, како мошне успешни во својата работа, трупите во **Битола, Куманово, Велес, Гевгелија, Крушево, Кочани, Гостивар, Охрид** и **Струга.**

На 10 и 11 август, театарската група „Коле Неделковски" од **Велес** ја прикажала претставата „Печалбари" од Антон Панов во Градскиот театрален дом. Учесници во претставата биле „месни љубители во содејство на Месниот синдикален совет. Трупата работи повеќе од година и пол и нејзиниот почеток на работа во оваа сезона предизвикал голем интерес".

„После овие две претстави на пиесата 'Печалбари' може да се каже дека не е постигнат оној успех кој се очекуваше од групата. За забележување е дека многу од исполнителите не си ги знаат своите роли и заради тоа често пати настанува мачна атмосфера на сцената. Во поглед на технички средства, декорациите, светлината итн., оваа претстава означува извесен напредок".[32])

*

Во подолгиот напис за националната култура, Илија Милчин дава податок дека Македонскиот народен театар досега прикажал 193 претстави со 88.104 посетители. Во тој број не се пресметани бесплатните претстави за синдикатот, армијата, младината и други. Во истиот период, во Театарот се одржани и 63 приредби и концерти на екипи кои не се од Театарот.[33])

Во сезоната се одиграни 156 претстави што ги гледале 63.400 посетители или во просек 450 гледачи на претстава. Вакватa посета се должи, од една страна, „на добрата репертоарска политика" – пишува **Димитар Митрев** – „што ја води театарот, но и заради сè подобрите режиски постановки и актерски исполненија". Најгледани се претставите „Чорбаџи Теодос", „Татков дом", „Прикаска за правдата" и „Тартиф".

„Кон солидната дисциплина, кон здравиот колективен дух со кој што работаат младите театрални творци, не треба да се заборават упорните усилија на директорот – режисер Ќостаров за постигнување единство во стилот и интерпретацијата и за реалистичкото толкуење на пиесите.

Без вкупната наличност на сето тоа, не би могла да се изведе со таков успех една толку сложена психолошка драма како што е 'Прикаска за правдата' од М.Алигер. Како уметнички ансамбл, како сложен колектив, театарот даде многу, ги преодолеа субјективните тешкотии и одбележи уметнички успех. Тоа помогна и за брзото отскакнување во развојот и за оцртување на творечкиот индивидуалитет на одделни артисти. Утврдените артисти: Петре Прличко и Тошо Николовски, во истеклата сезона, се покажаа и како даровити режисери. Со солиден уметнички облик во интерпретацијата се покажаа артистите: Тодорка Кондова, Крум Стојанов, Милена Година, Трајчо Чоревски, Илија Џувалековски. Со сигурност ги обеле-

---

[29]) Камен Зидаров: „Гостување на МНТ во Софија" („Современик", Софија, 1.8.1946)

[30]) В.А.: „На Дојранското Езеро со највештите рибари на Балканот" ("Нова Македонија", 3.8.1946)

[31]) „Театралните трупи по окружните места што поскоро да израснат во добри окружни народни театри" („Нова Македонија", 17.8.1946)

[32]) „Градската театрална трупа во Велес ја претстави пиесата 'Печалбари'" („Нова Македонија", 18.8.1946)

[33]) Илија Милчин во „Нова Македонија", 15.9.1946

„На секој мадрец може да се случи“

жија своите брзи чекори и Благоја Црвенковски, Тома Киров, Марија Бошкова, Добрила Ивановска“.[34])

Големиот успех што Театарот го постигна на своето гостување во Белград и Софија, високата оцена што ја добија од театарската критика во тие центри, не треба да се гледа само како признание, туку и како стимул и поттик за понатамошната работа.

Од гостувањето во Пиринска Македонија, во градовите Горна Џумаја, Св. Врач, Неврокоп, Разлог, Банско, Јакаруда „браќата пиринци се убедија дека само при овие услови што ги има во ФНРЈ може од средината на македонскиот народ да се создадат од такви млади луѓе вистински театрални творци. Нашиот народ од Пиринскиот дел разбра дека македонската национална култура не е парола, а живо дело“.*)

Набележан е и репертоарот за идната сезона: „За родниот кат“ од Венко Марковски, „Покојник“ од Б.Нушиќ, „Волци и овци“ и „Најмадриот е малку прост“ од Островски, „Така и ќе биде“ од Константин Симонов, „Младоста на татковците“ од Горбатов, „Како што ви е драго“ од Шекспир, „Тој дошол“ од Пристли и „Хаџи Ѓорѓи“ од Петре Прличко.

Охрабрен од овие успеси, засилен со нови актери по конкурсот што го одржа, Театарот работи на две пиеси „Покојник“ и „За родниот кат“. Со втората треба да се отвори новата сезона. Образложувајќи ја репертоарската политика, со акцент на домашната драма, во весникот „Единство“ пишува: „Само вистинска и длабока врска меѓу театарот и младите драматурзи може да осигури здрав облик на театралното дело, а од друга страна ќе даде потстрек за брзото растење и оформување на нашите драмски писатели“.[35])

■ Театарот ја отвора сезоната на 1 октомври со пиесата **„ЗА РОДНИОТ КАТ“.** Сите места во салонот биле исполнети. Тоа е драма во четири чина (шест слики) со мотив од животот на македонскиот народ во време на предвоена Југославија, за време окупацијата и од партизанскиот живот. Во драмата се изнесени и штрајковите на монополските работници, потоа помошта што ѝ ја дал македонскиот народ на Шпанија, а претставено е и правосудството на предвоена Југославија. Главното лице е еден селски кмет, кој ги поткажувал народните борци на властодршците во предвоена Југославија и на бугарските фашисти, а кого најпосле го стигнала праведната казна. Освен него, во драмата учествува уште 41 лице.

Драмата е напишана во стихови. „За родниот кат“, и покрај тоа што има сценски и други недостатоци, „претставува значаен допринос во развојот на младата македонска литература“.[36])

Во пиесата настапија: Тома Видов, Марија Бошкова, И. Џувалековски, К.Стојанов, Тодорка Кондова, Б.Црвенков, Лира Ќостарова, Перица Прличко, Тодор Николовски, Трајко Чоревски Тома Кировски, Ратко Гавриловиќ, и други.

Во весникот **„Нова Македонија“**, на 6 октомври, на цела страница е поместена рецензијата за претставата **„За родниот кат“. Димитар Митрев** ја рецензира претставата, поточно ги оспорува квалитетите на текстот и претставата и тоа точка по точка. Еве, што вели рецензентот:

Прво, „нашиот народ води национално-ослободителна борба цели десетлетија. Таа борба трпи привремени поразенија (Илинден 1903) и е подвргната на изопачувања поради тоа што долго време не е најдоследно, правилно водена. Во Југославија или подобро во сожителството на македонскиот народ со другите југословенски народи таа за прв пат се поставуе на доследно-научни и наполно правилни политички темели благодарение на тоа што на чело ѝ застануе КПЈ... Кратко и конкретно речено: типичното во најблиското наше историско минато е во тоа што борбеното братство и единство на македонскиот и српскиот народ однесе победа над големосрпскиот империјализам. Зацврснуењето на таа величенствена победа бара предимно сестрано истакнуење на тоа братство и единство меѓу македонскиот и српскиот народ, а не на своевољата на големосрпските шовинистички настроенија кај нас т.е. да оди против животните интереси на нашиот народ“.

Второ, „а тоа значи, најлутиот непријател на нашата национална слобода во моментот кога таа има веќе конкретна и блиска перспектива, е големобугарската империјалистичка клика. Тоа јарко го потврдуе целата наша историја од последните пет – шест десетлетија и тоа е беспорно битно за нашиот национален развој и за нашата борба.

Дали, сето горенаведено како битно и типично, е пресоздадено во пиесата на В.Марковски? Не, напротив. Во пиесата го гледаме следново: четири слики исполнети со големосрпски полицајци, пазачи, кожодери, затвори но никаков намек за заедничката борба на српскиот и македонскиот и другите југословенски народи против сето тоа. Објективно ли е тоа? Разбира се не е... После тие четири 'големосрпски' слики, ние во една слика треба да го видиме големобугарскиот

---

[34]) Димитар Митрев: „Пред третата сезона на Народниот театар“ („Нова Македонија“, 29.9.1946

*) Исто

[35]) Новата сезона на Народниот театар ќе се отвори со драмата „За родниот кат“ од В.Марковски („Единство“, Скопје, 30.9.1946)

[36]) В.А.: „Македонско народно позориште почело је рад у новој сезони“ („Политика“, Белград, 5.10.1946)

фашистички окупатор. Но него ни таму скоро го нема. Тој е, меѓу другото покриен од домашното предателско псето Менко Минсорот (како да овој може да биде носител на фашистичкиот окупаторски јарем). Дали тоа е точно и објективно? Не е!

Во последната слика на вооруженаta НОБ го нема она најосновното: дека тоа не беше и не можеше да биде изолирана само на македонскот народ, туку беше борба на југословенските народи...Беспорно е дека ако авторот беше во состојание да се задлабочи во вистинскиот смисол на собитијата што сака да ги наслика, ако на таа работа ѝ придеше со сигурен уметнички усет и правилен идејно-политички однос и ако успееше жизнено-емоцијално да ја изнесе тематиката, пиесата би можело да се оправда, дури да биде и во поголема или помала степен издржана. Но тие елементи авторот не ги ни покажа а без нив нема уметничко пресоздавање, туку само занаетчиско стихотворење, од што во секој случај не може да се чека полза".

Во понатамошниот текст, Митрев вели дека во пиесата не се гледаат луѓе типични, карактерите не се конкретни, нивните мисли и чувства „не се општествено мотивирани и типично оцртани и поради тоа иде и вулгарно-социјалистичната трактовка на пиесата при очевидната погрешна поетична концепција... Главниот герој е декламатор и кога е на сцената, со своите најблиски тоа е 'апстрактно авторско создание'. Не само ликовите на Миле, Минсарот, туку како е даден и политкомесарот се доаѓа до стварно рушење на авторитетот и на почитта што народните раководители од борбата ја имаат среде народот".

Лошо напишана била и сцената на затворот, во неа „сожителството" помеѓу борците и шпионите не може да се случи во ниеден затвор: „Затворeничката слика е дадена со таква мистичност и со таков болезен романтизам... во вас не оживуе претставата за затвор од средните векови. Дури и затворениците, во тој број и Миле ги сеќаваме како некакви романтични мечтатели".

На крајот од својот напис, Митрев пишува: „Од сето досега истакнато В.Марковски го има долгот да се замисли со чувството на одговорност што ја носи како поет пред својот народ. Полниот неуспех на пиесата 'За родниот кат' треба да биде поттик за откривање причините во резултат на кој што дојде тој неуспех. Недостигот на одговорен и сериозен идејно-уметнички однос кон творческата работа се претходуе од недостатност на здрава работа над теоретско-идеолошката и теоретско-литерарната изградба на самиот автор. Дарбата е неопходен услов за богат творчески развој но само со фактот на своето постоење би останала на мртва точка, ако се смета само на нејзината сила, само на нејзиното внушение. По тој пат се достигнуе најлесно до шаблонизирање во творческиот процес со очигледен творчески застој. Пример за тоа може да служи нереалноста и изопаченоста на героите во пиесата на В.Марковски. Таа изопаченост, тоа создавање на книжни исконструисани неправдиви во своите дејствија герои, кај В.Марковски не е нова појава. Тоа е со неговиот Климе во едноименият роман, тоа е, макар и не од такви размери, и со геројот на поемата 'Чудна е Македонија' — овчарот Диме".

1.10.1946

„ЗА РОДНИОТ КАТ", пиеса во 4 дејствија (6 картини) од Венко Марковски.

Лица:

Боре, шеесетгодишен старец — Тома Видов; Епса, жена му — Марија Бошкова; Миле, син му — И.Џувалековски и Кр.Стојанов; Цена, ќерка му — Тодорка Кондова; Круме, другар му на Миле — Благој Црвенков; Струма, другарка на Миле — Лира Кјостарова; Менко Минсорот, шпион — Перица Прличко; Ицо, селанец од Бутел — Тодор Николовски; Чедо, монополски пазач — Трајко Чоревски; Претседател судија — Томо Видов; Судија — Томо Кировски; Обвинител — Ратко Гавриловиќ; Странсорот — Киро Стојанов; Марко, селанец — Кирил Ќортошев; Јанко — Лазар Арсовски; Кантарџијата — Петар Јанев; Јана, монополска работн. — Деса Прличкова; I монополски работник — Мирко Стефановски, II м.р. — Славчо Тасевски; III м.р. — Димче Трајковски; IV м.р. — Петре Петковски; Агентот — Владимир Гашевски; Мико, затворник — И.Џувалековски и Кр. Стојанов; I затворник — Тома Кировски; II затворник — Славчо Тасевски; Станко, затворник — Димче Трајковски; Матеја, затворник — Лазар Арсовски; Младен, затворник — Мирко Стефановски; Шпионот — Петре Петковски. И други лица.

Режисјор: Петре Прличко; декор: Томе Владимирски; кашировки: Н.Ангеловски, технички раководител: Г.Бирјуков; инспициент: П.Јакимовски; осветлител: А.Димковски; суфлер: С.Николов.

Откако ќе го пофали талентот на младиот режисер кој и покрај сè вложил многу труд, пиесата не можел да ја спаси — „грешката е баш таму што на артистите им е дадено да изучат роли од една пиеса со идејно-уметничка неодржливост и политичка погрешност, што може не само да го запре но и да го сврѓне на крив пат нивниот правилен развој.

Имајќи го сето тоа предвид приемањето и поставувањето пиесата 'За родниот кат' од В.Марковски од управата на Народниот театар е недопуштива грешка. Раководството на театарот беше должно навреме да ги види идејно-художествените недостатоци и политичките искривувења во пиесата за да не ја допушти да се игрaе на сцената. Раководството на нашиот народен театар како на извонредно важен фактор во развитокот на нашиот народ треба да пројавуе поголема будност и одговорност при приемањето и поставувењето на пиесите. Така ќе се избегне и опасноста да сцената на нашиот театар биде понекогаш неправилно огледало на животот".[37])

Претставата „За родниот кат" не доживеа реприза. Меѓутоа, не дојде ни до појава на нов драмски текст од домашни автори

По успешното прикажување во Белград и Софија, Театарот ја обновува претставата „Прикаска за правдата" од М.Алигер. Во подолг напис, **Блаже Конески** го објаснува херојството на Зоја Космодемјанскаја: „Името на Зоја Космодемјанскаја им е родно на нашите младинци. Толку поголем треба да биде интересот нивни према една драма што го следи нејзиниот животен пат. Со поставувењето на 'Прикаска за правдата' нашиот театар даде најдобар прилог да ја доближи нашата публика кон проблематиката на новиот советски човек, борец и херој.

За нашите услови драмата носи во себе си голема сила на воспитно дејство над нашите младинци кои што така блиско се поврзани, по борба, чувства и стремежи, со братската

---

[37]) Димитар Митрев: „За родниот кат" пиеса од В. Марковски. („Нова Македонија", 6.10.1946)

советска младина. Примерот на Зоја треба да ја докосне душата на секој младинец што ги полага денес своите напори за напредокот на нашата земја.

Поновното изнесување на драмата 'Прикаска за правдата' во нашиот театар од како тој постигна со неа виден успех при гостуењето во Белград и Софија, дава можност за пошироката популаризација на таа драма, така што таа да ја изигра наполно својата воспитна рола. За тоа би требало да допринесе добрата посета на нејзините претстави особено од страна на младината".[38])

Во истиот број на „Нова Македонија" објавен е напис за неодговорноста на некои артисти во подготвување рецитации за јавен настап: „Кога ќе се случи тоа на некоја школска приредба може да се најде оправдување за учениците-декламатори кои што се неопитни и несигурни пред публиката. За артистите и тоа од Народниот театар при такви случаи може да им се отправи само прекор за несериозноста што ја пројавуат. И време е веќе това да го разберат артистите рецитатори за да не се црви публиката заради нив самите".[39]) Тоа се случило на академијата по повод прославата на 11 Октомври кога артистката Милена Година ја исполнувала рецитацијата „Разговор с четом" од Б.Ќопиќ и на академијата по повод годишнината на Гоце Делчев со Крум Стојанов.

Посебно доживување и чест за скопската публика пред крајот на годината било гостувањето на Московскиот државен театар „Ленински комсомол". Ги прикажале претставите „Живиот труп" од Толстој на 29 октомври и „Васа Железнова" од Горки на 30 октомври 1946 година.

На 29 октомври изутрина настапиле со концертна приредба за младината со рецитации на Зоговиќ и Ќопиќ во превод на руски, а на крајот ја прикажале и комедијата „Близнаци". Приредбата била организирана во чест на 28-годишнината на ВЛКСМ (Сесојузниот ленински комсомол).

Истата претстава била прикажана на 30 октомври изутрина во скопската ложилница за тамошните работници. Во весниците сè поместени поголеми написи од историјатот на театарот, неговите актери и репертоарот што бил изведуван.

„Доаѓањето на Московскиот државен театар на Ленинскиот комсомол кај нас е културно собитие какво што до сега не сме имале. Нашата публика, нашите млади театрални и културни работници ја имаат ретката можност да гледаат претстави на еден од првите театри во Советскиот Сојуз".

Претставата „Живиот труп" ја режирала Серафима Бирман, како и „Васа Железнова". Театарот го води Иван Николаевич Берсенев, народен артист на РСФСР и УЗССР, тој е уметнички раководител. Во раководството на театарот се наоѓаат, покрај Берсенев, Серафима Бирман и Софија Гијацинтова. Во составот на театарот се: Владимир Всеволдов, Димитриј Иванов, Фај Засловски, Олег Фрелих, Владимир Марута, Кручинина, В.В. Сјерова, Елена Фадеева и други. Написот завршува со зборовите: „Исполнети со радост, дека и во нашата земја, дека и на нашата сцена ќе прозвучат зборовите на прочуени советски театрални уметници ние гледаме на доваѓањето на Московскиот државен театар на Ленинскиот комсомол како на собитие кое преставуе вистински културен празник за нас"[40])

По повод гостувањето на Московскиот театар, Извршниот одбор на Градскиот народен одбор на Скопје одржа седница на 28 октомври и заклучи дека „гостувањето на Московскиот државен театар на Ленинскиот комсомол е од особено големо значење, а за нашиот главен град Скопје — вистински културен празник". Во врска со тоа, тој одлучи:

„За запазување на траен спомен кај нашиот народ од првото гостуење на МДТ на ЛК и како знак на благодарност за честа која што е укажана на нашиот град со гостуењето на овој високоуметнички ансамбл предлагаме една од улиците на Скопје да се именуе 'Ленински комсомол'. Со таа одлука, улицата 71, се преименува во 'Ленински комсомол'".

■ На 1 ноември премиерно е изведена претставата **„ПОКОЈНИК"** од Бранислав Нушиќ, во режија на Димитар Ќостаров, врз преводот што го направи Илија Милчин.

Во претставата настапија, меѓу другите, и артистите Илија Џувалековски, Крум Стојанов, Тодор Николовски, Благој Црвенков, Тома Киров, Мирко Стефановски, Петре Прличко и Трајко Чоревски.

1.11.1946

„ПОКОЈНИК", комедија во 3 дејствија со предигра, од Бранислав Нушич.

Лица:

Мавле Марич — И.Џувалековски; Милан Новакович — Крум Стојанов; Спасоје Благојевич — Т.Николовски; Господин Ѓурич — Б.Црвенков и В.Гашевски; Љубомир Протич — Т.Киров и М.Стефановски; Анта — П.Прличко; Младен Ѓакович — Т.Чоревски; Миле — С.Тасевски; Аљоша — Тома Видов; Адолф Шварц — Б.Црвенков и В.Гашевски; Рина — Д. Ивановска и М.Бошкова; Вукица — Д. Пуцковска; Агнија — Т.Кондова; I полиц. агент — К.Кјортошев; II полиц. агент — К.Стојанов; Марија, Ана и Софија, собарици — Д.Прличкова, Г.Гашевска и Ц.Гиевска.

Постановка: Димитар Кјостаров; декор: В.Попович--Цицо; кашировки: Н.Ангелковски; технички раководител: Н.Ангелковски; инспициент: П.Јакимовски; осветлител: А.Димковски; суфлер: Д.Трајковски.

Во врска со пописот на неписмените, театарската група на **Струмица** направила обиколка на 10 села во околината и ја прикажала едночинката „Аналфабет". Пред секоја претстава се објаснувала улогата на описменувањето.

■ На 16 декември 1946 година во салонот на Театарот Васил Иљоски одржал предавање за Александар Н. Островски. По предавањето се одиграл вториот чин на пиесата **„НА СЕКОЈ МАДРЕЦ МОЖЕ ДА СЕ СЛУЧИ".** Премиерата е одржана на 17 декември 1946 година. Режисер на претставата е Димитар Ќостаров, а сценографи Тома Владимирски и Василие Поповиќ — Цицо.

По неколку дена во „Нова Македонија" е поместена рецензија на претставата со големи букви: „Крупен успех на Народниот театар": „Најновата претстава на Народниот театар означуе крупен успех на нашата млада театрална уметност. Не само фактот дека на нашата сцена се игра пиеса од класик на руската драма ги исполнуе нашите срца со радост. Радост е за нас преди сè, дека Островски достојно е претставен на таа млада сцена со една постановка, со третирање на идејата и со исполнение на ролите кои што наполно одговараат за делата на големиот руски автор — драматург и за онаа правдива светли-

---

[38])Блаже Конески: „Прикаска за правдата" („Нова Македонија", 13.10.-1946)

[39])„За неодговорноста на артистите рецитатори" („Нова Македонија", 13. 10.1946)

[40]) „Гостуењето на Московскиот државен театар на Ленинскиот комсомол — редок културен празник" („Нова Македонија", 27.10.1946)

на, во која што треба да бидат сценски оживеани: критичко-реалистичката мисла на авторот и неговите герои и неговото време.

Ентусиазирано, сериозно и одговорно пристапиле кон разработката на големата комедија 'На секој мадрец може да му се случи' — и режисерот и артистите. И во резултат имаме претстава успешна во секој однос".

И понатаму: „За прв пат се гледа како напорите на режисерот се покриваат со напорите на артистите, и создаваат едно творческо сценско единство. Тоа е најновото што треба да се одбележи во развојот на нашиот театар и тоа го утврдуе уверението, дека со такви претстави МНТ ја добива својата полна афирмација.

Правилно распределени, ролите во таа пиеса најдуат исполнители, кој што сериозно пристапиле кон разработката на пиесата. И не само тоа, гледаме исполнители што отскокнуваат смело во својот творчески развој. Во нова светлина, со нови богати возможности израснуат пред нас и Крум Стојанов и Марија Бошкова и Илија Џувалековски и Петре Прличко. Сериозна разработка на сложената и разнообразна рола на Глумов дава Крум Стојанов. И покрај тоа дека на места се сеќава недостиг на творческа сила, артистот ја издржуе ролата до крај. Послободен е сега во играта, подлабок е во разбирањето на типот. И тоа го спасуе од ефтини сценски ефекти. Ако во преодот во настроението, ако во преминувањето од една сцена кон друга, даваше поодмерена и поспокојна игра без некои излишни движења, уште позавршена ќе беше претворбата на Глумов... Една прекрасна Мамаева, преживеана и изнесена во мислата на артистката е изразена во создадениот од Бошкова сценски образ. Суетната, примамлива и себељубива жена од типот на Мамаева е предадена од почеток до крај и низ сите конфликти и сложени психолошки моменти со мајсторско вживуење во ролата сочниот и пригоден за ретки гласовни нијанси глас на артистката, слободните и изживеани движења ја прават уште поцелосна нејзината игра.

За тие брзи чекори во нејзиниот развој, младата и даровита артистка треба да биде поздравена. Достигнатиот успех е не само награда за досегашната упорита работа, но и потстрек за уште позадлабочен и уште посериозен однос во понатамошната работа. И ако тоа не се разбере правилно од Бошкова, има опасност од зачетуење кон тривиалност.

Нешто сосем ново и сосем позитивно гледаме и во играта на Петре Прличко. Несомнено е дека во ролата на Крутицки — 'шеесетгодишниот старец со умот на шестгодишно дете', тој го постига своето досега најдобро сценско пресоздавање. Никогаш до сега Прличко не го владеал така строго чувството за мерка. Без да се увеличуе и да ги префрлуе рамките определени од авторот и режисерот, со убедлива контрасна игра, со длабоко разбирање за типот и за координирани дејствија на целиот ансамбл. Прличко го дава релефно целосниот сценски образ на Крутицки".

За улогата на Тодор Николовски вели дека ја спасила само рутината, тој не го доживеал Мамаев и слабо работел. Улогата Џувалековски ја интерпретира со сигурност, непринуденост и наполно успеал. „Со тој богат и овладеан глас, со таа дури сега достигната слобода и непринуденост во интерпретирањето и со тоа длабоко разбирање на типот, Џувалековски има сигурни услови за уште позавршена и поразнообразна разработка на ролите.

Жива и приемлива интерпретација дава во ролата на Глумова артистката Тодорка Кондова".

Трајко Чоревски и Тома Видов биле особено добри во првото дејствие. Милена Година „со фигура и игра дава правдива сценска претворба". Успешна е и малата рола на Оливера Филипова. Верни движења и верно настроение" има и во ролите на Петре Петковски и Ратко Гавриловиќ.

Богати и успешни се декорите на Владимирски и Поповиќ — Цицо кои придонесуваат за издржаноста на претставата.

17.12.1946

„НА СЕКОЈ МАДРЕЦ МОЖЕ ДА СЕ СЛУЧИ...", комедија во 5 дејствија од Александар Н. Островски.

Лица:

Егор Димитријевич Глумов, млад човек — Крум Стојанов; Глафира Климовна Глумова, негова мајка — Тодорка Кондова; Нил Федосеич Мамајев, далечен роднина на Глумов — Тодор Николовски; Клеопатра Львовна Мамајева, негова жена — Марија Бошкова; Крутицки, старец, многу важен господин — Петре Прличко; Иван Иванич Городулин, млад важен господин — Илија Џувалековски; Софија Игнатиевна Турусина, богата вдовица — Милена Година; Машењка, нејзина внука — Добрила Ивановска; Егор Василич Корчајев, хусар — Трајко Чоревски; Голутвин, човек без одредена професија — Томе Видов; Мањефа, жена што се занимава со гатање — Оливера Филипова; Лакеј на Мамајев — Томо Киров; Лакеј на Крутицки — Петре Петковски; Григориј, лакеј на Турусина — Ратко Гавриловиц.

Се одигруе во Москва, седумдесетите години на минатиот век.

Постановка: Димитар Кјостаров, декор: Томе Владимирски и В. Поповиц — Цицо; технички раководител: Г. Бирјуков; инспициент: П. Јакимовски; осветлител: А. Димковски; каширер: Н. Ангелковски.

Претставата е играна без суфлер што е за првпат и Митрев вели дека тоа било доказ за сериозноста и задлабочеността во разработката на пиесата, за на крајот да заврши: „Со претставувањето на пиесата 'На секој мадрец може да се случи' Народниот театар го одбележуе својот најкрупен досегашен успех — резултат на сериозна разработка од страна на режисерот и артистите".[41])

Во 1946 година Македонскиот народен театар прикажал шест премиери и пет обнови:

Премиери

1. „Мистер Перкинс во земјата на болшевиците", 20 претстави, 8.088 гледачи;
2. „Кралот на Бетајнова", 8 претстави, 2.932 гледачи;
3. „Прикаска за правдата", 14 претстави, 4.280 гледачи;
4. „За родниот кат", 1 претстава, 631 гледач;
5. „Покојник", 15 претстави, 6.044 гледачи; и
6. „На секој мадрец може да се случи", 7 претстави, 2.930 гледачи.

Обнови:

1. „Чорбаџи Теодос", 31 претстава, 14.907 гледачи;
2. „Тартиф", 16 претстави, 6.957 гледачи;
3. „Сомнително лице", 11 претстави, 3.993 гледачи;
4. „Платон Кречет", 9 претстави, 3.178 гледачи; и

5. „Татков дом", 6 претстави, 2.931 гледач.

Сè вкупно биле прикажани 6 премиери, 5 обнови, 138 претстави со 56.071 гледач.

На гостувањето во Софија биле прикажани:

1. „Чорбаџи Теодос", 1 претстава, 1.200 посетители;
2. „Сомнително лице", 2 претстави, 2.400 посетители;
3. „Прикаска за правдата", 1 претстава, 1.200 посетители; и
4. „Татков дом", 1 претстава, 1.200 посетители.

Вкупно: 5 претстави со 6.000 посетители.

На гостувањето во Пиринска Македонија биле прикажани:

1. „Чорбаџи Теодос", 5 претстави, 2.250 посетители;
2. „Сомнително лице", 5 претстави, 2.300 посетители;
3. „Прикаска за правдата", 5 претстави, 2.125 посетители; и
4. „Татков дом", 5 претстави, 2.055 посетители.

Вкупно: 20 претстави со 8.730 посетители.

На гостувањето во Белград биле прикажани;

1. „Прикаска за правдата", 1 претстава, 532 посетители;
2. „Чорбаџи Теодос", 3 претстави, 1.679 посетители; и
3. „Татков дом", 1 претстава, 496 посетители.

Вкупно: 5 претстави со 2.707 посетители.

Вкупно во 1946 година биле одиграни 168 претстави пред 73.508 посетители.

Весникот **„Братство"** од 5 септември 1946 година ја донесе следнава белешка: „Сфаќајќи ја потребата за културно издигнување на населението од битолското, Министерството за народно просветување на Македонија издаде наредба во која досегашната театарска група од Битола се претвара во Народен театар со седиште во Битола. Овој акт на Министерството е од големо значење за културно издигање на населението од нашиот Округ".[42])

Во Битола порано требало да се основа професионален театар. Но, заради немање на режисерски кадар, тоа било направено дури во 1946 година.

„Во Битола исто претстоеше создавање на театар, но немајќи стручен кадар, режисерството беше поверувано на луѓе без достаточна театарска опитност за да дадат сравнително добри претстави (пред сè овде се мисли на неуспехот со претставата „Кралот на Бетајнова" од Иван Цанкар во режија на Т. Тасиќ и други). Да би се постигнало пропуштеното во минатото, Министерството на народна просвета на Македонија го постави за директор на Народниот театар во Битола, Живко Оџаков, кој исто така ја вршеше и режисерската работа. Задачите кои престоеја во прво време е да се реновира бината и зградата доколку има возможности како би стварно била зграда на народниот театар".[43])

За да може нормално да ја врши својата функција, зградата на Народниот театар се реновира. Така, весникот „Братство" известува: „Зградата на народниот театар се реновира — работите започнаа на 1 март 1946 година и треба да завршат на 15 јуни 1946 година. Во предната част на театарот се гради фасада која ќе донесе многу за украсување на зградата. Исто така и сцената ќе се реши, што ќе допринесе за поарни технички условија. Со реновирањето на зградата Битола ќе добие еден вистински Народен театар".[44])

Пред крајот на годината, весниците го објавија следново соопштение: „Соопштение од Претседателството на Владата на НРМ за доделените награди на уметници и културни работници: Со цел да се создаде признание за постиженијата на уметниците и културни работници во 1946 година, претседателот на Владата на НР Македонија донесе решение да се доделат следните награди:

1. На Ацо Шопов за песната 'Истранка' динари 15.000;
2. На Ванчо Николески за дејноста во областа на детската литература 10.000 динари;
3. На Блаже Конески за литературна дејност и доприносот за развојот на македонскиот литературен јазик 20.000 динари;
4. На Петар Богданов — Кочко за организирање на музичкиот живот и општа музичка дејност 20.000 динари;
5. На Томе Владимирски и Василије Поповиќ за ликовна дејност по 10.000 динари;
6. На Димитар Ќостаров за успешна режија на пиесата 'На секој мадрец може да му се случи' 20.000 динари;
7. На Петре Прличко за низа талентовано остварени сценски образи 15.000 динари;
8. На Тодорка Кондова за пројавениот успех во пиесата 'Прикаска за правдата' од М. Алигер 10.000 динари;
9. На Димче Коцо и Вера Кличкова за упорна и успешна работа за обогатување и подредување на Народниот музеј во Скопје по 10.000 динари".

Така помина и втората година од работењето на МНТ во Скопје. Неговото чекорење кон нови успеси имаше континуиран тек.

---

41) Димитар Митрев: „Крупен успех на народниот театар" („Нова Македонија", 22.12.1946)

42) „Братство", Битола, 5.9.1946

43) М. Енчев: „Народен театар во Битола и задачите кои му престојат" („Братство", Битола, 12.9.1946)

44) Монографија „40 години НТ Битола"

Хаџидинев и пиесата „Револуционер“

Воислав И. ИЛИЌ

Во ансамблот на **Македонскиот драмски театар „Скрб и утеха“** на **Војдан Чернодрински,** помеѓу 1901 и 1904, се појавува и ангажира, прво како артист и режисер, **Димитар Хаџидинев,** учител од Дојран.

Репертоарот на овој Театар (кој егзистира во емигрантска состојба, во Софија) ги содржи во овој период, главно, новите драмски текстови на писателот од Дебарска Жупа — „Македонска крвава свадба“, „Зло за зло“, „Од глаата си патиме“, „Робот и агата“ и „Среша“. Нив примарно и доминантно ги игра, како циклус драмски творби **„од македонскиот живот и на македонски говор“** — како постојано ги карактеризира самиот нивен автор. Всушност, тоа е активистичка и виталистичка, ангажирана и борбена белетристика која страсно се бави со антитезата ропство-слобода во турско-македонските координати.

■ Во тој репертоар, конотиран со одредени теми и идеологеми и со предвидлив патриотски сентимент и дух, се појавува во 1902 година и драмското дело **„Револуционер“,** чиј автор е **Димитар Хаџидинев.**

Преминот од артист во писател што го обележува Чернодрински во својот творечки праксис — го повторува Хаџидинев на ист начин, а со своја сила.

*

Самиот Чернодрински, за жал, не сочувал податоци за своите соработници во Македонскиот драмски театар, не направил ниеден нивен портрет. Во своите Спомени („Македонски драмски театар“), објавени во 1936 година во софиските „Македонски вести“, се занимава со општи осврти на ансамблите и претставите. За Хаџидинев дава само две сосем куси информации. Не прибирал материјали, не водел никаков дневник, па ги заборавал настаните на Театарот и во Театарот. Веднаш по објавувањето на Спомените дошол, додуша, до идеја таа празнина да ја отстрани, дополнително да „копа по умот“, да се присеќава и да пишува. Сочуван е, имено, еден краток текст, замислен како увод за историјатот на Театарот (Ч IV 47), во кој ја објаснува оваа дополнителна намера: „Ако сега го правам тоа, повеќе го правам за животот и дејноста на многумина **други,** кои беа мои другари и соборци во едно дело на кое и јас му служев“. Но, ова останало само како замисла.

Единствените две кратки информации што ни ги дава во 1936 година авторот на трагедијата „Македонска крвава свадба“ и организаторот на Македонската трупа „Скрб и утеха“, се во рамка на општите прегледи за членовите на уметничкиот актив и за неговиот репертоар.

Не во **списокот на артистите** од првиот состав (кој настапува на 13 мај 1901), туку во **списокот на реорганизираниот ансамбл,** се покажува, и тоа на прво место — Д(имитар) Хаџидинев: „На 1 август 1901 година трупата повторно се организира, пак под мое директорство, во состав: Д. Хаџи Динев, Мар(ија) Чернодринска, Д(имитар) Лимончев, Ризо Ризов...“, па натаму се наведуваат уште осум активни членови.

Димитар Хаџидинев

Во **показот на репертоарот** на Македонскиот театар, Чернодрински ни го изложува вториот податок: „Околу 10 септември (1901) повторно (трупата) отпатува во обиколка на С(еверна) Бугарија. Во репертоарот.... покрај 'Македонска крвава свадба', беа влезени следниве нови пиеси: 'Робот и агата', драма во пет дејствија, 'Од глаата си патиме', трагедија во три дејствија... и 'Зло за зло' од Војдан Чернодрински, 'Револуционерна драма', во четири дејствија[1]) од Д.Х. Динев, 'Прилепските светци' од А. Страшимиров и др“. Само ова и само толку е речено од Чернодрински за Хаџидинев, а, како ќе се дознае од друг извор, Хаџидинев бил режисер што располагал со вонредна творечка инвенција и крајно истанчен усет за нијансирање на драмскиот јазик, а таа задача и самиот ја носел во Театарот од 1901 до 1904 година. Како писател (има една непроверена мемоарска информација), Хаџидинев му давал голема, конкретна помош на Чернодрински во, инаку брзото, составување на трагедијата „Македонска крвава свадба“, а веќе ја предал, пласирал и својата оригинална драмска творба „Револуционер“.

[1]) А. Алексиев (во **Собраните дела** на Чернодрински, Ч IV, 206) расправа дека Чернодрински таа творба „ја означува како револуционерна драма, без да го наведе нејзиниот наслов“. Всушност, пак, таа и така се викала.

Како последица на оваа состојба, Хаџидинев останува во сенка, а потоа понекој театарски историк, говорејќи за Македонскиот театар „Скрб и утеха“ и консултирајќи ги само Спомените на Чернодрински, исто така единствено ќе спомене име **Хаџидинев** и исто само наслов „Револуционер“. Стефан Каракостов, на пример, во познатата статија „За минатото на театарот во Македонија“, во сп. „Б'лгарска мис'л“, 1941, на таков начин го маркира нашиов автор и неговиот опус.

*

Ракописот, пак, на играната а необјавена пиеса „Револуционер“, за жал и за штета на цела една литература, остана несочуван, поточно — непронајден, и покрај сите, и сериозни, наши досегашни обиди и потфати за неговото откривање во сите места и збирки во кои би можело да се претпостави неговото евентуално, скриено живеење. И структурата и фабулата и ликовите и јазикот на творбата „Револуционер“, сè негово, ѝ останало непознато на нашата книжевна историја, освен податокот дека е драма во 4, односно 5 дејствија.

Оваа состојба ни наложи трагања во други можни извори за откривање на содржината и животот на текстот „Револуционер“ и за биографијата на Хаџидинев. Пред сè, се покажа ветувачки печатот од 1901 до 1904, бугарскиот и српскиот, кој ги следел повремено претставите на Театарот „Скрб и утеха“, односно на Столичната македонска театарска трупа под управување на В.Чернодрински или на Македонската позоришна дружина. Тој и ни го засведочува, макар што со обична маркација, не само сигурното постоење на текстот „Револуционер“ во конечна форма, туку и неговото сценско остварување и презентирање, неговиот егзистентен а ефектен дијалог со своето современие во 1902, 1903 и 1904 година. Претставувањето е, имено, паралелно, со она на Војдановата „Македонска крвава свадба“, а во организација на двата македонски театра во Софија — „Скрб и утеха“ и „Слобода“.

При ова, важно е да се одбележи дека сценското претставување се врши на релативно широки географско-политички и културно-национални простори на театарскиот фасцинитет и литературниот збор, се врши во Софија и внатрешноста на Бугарија и во Белград и внатрешноста на Србија. (Не ми е познато дали во времето „Револуционер“ е игран и во самото родно место на писателот, во Дојран, или и во местото на неговото учителствување Штип). Ќе илустрираме само три-четири објави од тој печат:

Автономна Македонија I, 3 од 19 јули 1903, Софија: „Денес во Цирк-театарот 'Б'лгарија бившите членови на Македонската театарска трупа и љубители ќе ја претстават познатата пиеса **Револуционер**, од македонскиот живот, во полза на Македоно-одринското благотворно братство. Го покануваме софиското општество да ја посети оваа интересна претстава со добротворна цел“.

Автономна Македонија I, 15, од 12 октомври 1903: „Македонската театарска трупа под управување на г. В.Чернодрински идната седмица ќе ја претстави драмата **Револуционер** во полза на постраданите Македонци“.

Автономна Македонија I, 21 од 23 ноември 1903: „Македонскаата театарска трупа под управување на г. В. Чернодрински на 25 о.м.. во вторник, во салонот на Славјанска беседа, а во полза на Солунското благотворно братство 'Св Кирил и Методиј', ќе ја даде претставата **Револуционер,** пиеса во 5 дејствија и една сцена, од револуционерниот живот на Македонија“.

Самоуправа (Белград) I, 49 од 15 декември 1903: **„Македонска позоришна дружина.** Замолена од голем број наши семејства, ги прикажува само уште вечерва, кај 'Коларац' своите нови пиеси 'Маќедонско посело', 'Зло за зло' и 'Револуционер' ... Би сакале и вечерва посетата да биде голема, дека тоа го заслужува оваа одлична театарска дружина“.

Штампа (Белград) II, 327 од 15 XII 1903: **„Маќедонски театар“.** По сјајниот успех во минатата сабота... замолен е управителот да се приреди уште една претстава. Таа претстава се одржува вечерва, а во програмата се три убави пиеси: 'Маќедонско посело', 'Зло за зло' и 'Револуционер'. Би сакале, секој кој не ја видел оваа трупа, тоа да го направи вечерва...“. И слично.

Како се гледа, и во софискиот и во белградскиот печат вообичаено е да се именува пиесата, а не и нејзиниот автор.[2])

Инаку, во белградскиот весник **„Мали журнал“** (бр. 342, декември 1903) наоѓаме и оценка за самата глума на Хаџидинев. На претставата во орфеумот „Коларац“ по секој чин „артистите беа извикувани“ и поздравувани. „Г-ѓа Чернодринска, г.г. Кушев, Чернодрински, Арсиќ (Арсов) и **Хаџи Диниќ (Хаџидинев)** ги заслужија многубројните аплаузи. Играта им беше природна...“

Меѓутоа, сето ова е само регистрирање на една појава, само именување на пиесата и авторот, со показ на реализираните претстави, а не и, макар и најмал, показ на содржинските и / или литературните стојности на драмското дело.

*

Нашата театарска и книжевна историја почнува да го осветлува драмското дело на В. Чернодрински и дејноста на Македонската театарска трупа со познатите, доста инструктивни статии на Илија Милчин објавени во скопското списание „Театар“ 1953/54, во едицијата „Стериино позорје“ VII (Нови Сад) 1962, скопскиот весник „Нова Македонија“, 1962, и други публикации. Макар што пионерски, тие трудови корисно и заслужно изложија круг податоци и ориентири, врз кои потоа се фундираа сите наши понатамошни откривања на делото на Чернодрински.

И, **Илија Милчин,** прв кај нас, сврти внимание, иако во фрагмент-два, на Димитар Хаџидинев и неговата пиеса „Револуционер“, со пласирање неколку нови, непознати податоци. Во огледот „Чернодрински и театарска трупа'Скрб и утеха'“ („Театар“ II, 1/10, 1953-54), користејќи го во последниот час бившиот артист, член на ансамблот на Чернодрински, Ризо Ризов, тој ја маркира тематската компонента и уметничката вредност на тангираниот драмски текст на писателот од Дојран. „Во репертоарот на 'Скрб и утеха' се наоѓа и пиесата од Димитар Хаџи Динев 'Револуционерна драма' или 'Револуционер', **во која се обработува една епизода од дејствувањето на старите ајдутски чети под турското ропство.** Пиесата била многу интересна и имала успех зашто **носела нешто од онаа легендарна романтичност** што народот ја плетел околу настаните поврзани со старите македонски ајдуци“. (Сите подвлекувања — В.И.).

Говорејќи и за ангажирањето и на пиесата на Антон Страшимиров „Прилепските светци“ во програмата на Театарот на Чернодрински, во која авторот „го пресоздал, исто така како и Хаџидинев, привлечниот **мотив за загинувањето на**

---

[2]) В.Мавродиев во ст. „Театрален летопис“ (сп. Театър од 1956, Софија) пиесава „Револуционер“ му ја припишува, дури, на Чернодрински.

Чакревци", Милчин уште „поконкретно" нè приближува кон настанот-темата на „Револуционерот". На самиот Страшимиров, приврзаник на левицата на Внатрешната револуционерна организација, за пиесата „Прилепските светци" информации му нудел Ѓорче Петров, тој му раскажувал за настаните поврзани со „прилепските комити Чакревци" и нивното предавање на Турците од страна на прилепскиот чорбаџија Крапчев.[3])

Милчин, вака, ни ги одреди темите на пиесите „Прилепски светци" од А. Страшимиров и „Револуционер" од Д. Хаџидинев, единствените две драми од македонскиот живот што во репертоарот на „Скрб и утеха" не биле од Чернодрински.

Секако, овие одредби, вака — во глобал, се востановуваат врз мемоарски навод и не можат да потврдат во која смисла и врска се драмските субјекти на пиесата „Револуционер" со антихероите Чакревци од „Прилепските светци". Повеќе би се очекувало Хаџидинев да црпи материјал од минатото на родниот крај, Дојран, кој е и со сопствени богати збиднувања, а тие имаат и свои сопротиви во друг простор — во грцизмот како демон. И појасно да речам — нам ни се чини дека информациите за тематската врска на овие две пиеси не се точни.

Но, тоа што паралелно а значајно се изложува во трудот на Илија Милчин врз основа на субјективното проценување на стариот артист Ризо Ризов е забелешката и судот за уметничката вредност на непознатиот драмски ракопис на Хаџидинев. Својата пиеса, имено, авторот ја **„пишувал со угледање на големите светски драматурзи, а најповеќе го сакал Шекспира и дури се обидувал да копира по нешто од него"**. Светски драматурзи! Во случајов, „Револуционер" би ја претставувал и првата врска на македонската книжевност со авторот на „Хамлет", со големиот Шекспир.

Овој податок и квалификатив токму ја будеше нашата иницијатива за тамошно трагање по непознатиот ракопис.

Инаку, тука е и информацијата дека Хаџидинев својата пиеса секогаш ја режирал сам и играл во неа. Постои при ова и мислење за извонредниот режисерски талент на Хаџидинев, дури дека тој во драматургијата и го надвишувал Чернодрински. Во претставката-молба на Театарот од 5 октомври 1903 година, упатена до Српското дипломатско претставништво во Софија, за гостување на трупата во Кралството Србија, Димитар Хаџидинев е и потпишан во својство на режисер.

*

Биографскиот дел воспоставуван овде, во нашиот труд, врз основа на попатни белешки во тогашните весници, книгата на Христо Брзицов „Татков крај" (Варна, 1968), па присеќавањата на Хаџидиневата снаа Благородна Антонова-Костова-Хаџидинева што ги имам бележено во февруари 1971 година во Софија, поконкретно ја исполнува барем другата страна на непознатиот портрет на нашиов драматург и драмски писател.

■ Роден е во Дојран 1875, истата година кога и Војдан Чернодрински. Мајка му е Софија, татко **Дине Митев**, попознат како „хаџи-Дине". (Презимето на авторот на пиесата „Револуционер" потекнува, значи, од татковото име). Семејството **Диневи**, пак, и семејството **Костови** во минатото се челни фамилии во Дојран, дури — мобилни сили и знаци на градот. Врз нив се прекршуваат и преку нив разрешуваат грчко-патријаршиската структура, бугарско — егзархиската пропаганда, па македонско-револуционерната свест, правејќи беспорно задлабен релјеф од судбинска конотација.

Уште стариот **Мито — Димитар,** дедото на нашиов артист и писател, во времето, како грчки воспитаник и активист, ја кренал целата фамилија, па — сликовито: и на камили, поседнати во кошови, сите отпатувале во Ерусалим, на Христовиот гроб, и се вратиле во Дојран како аџии. Во Дојран тогаш доминира владиковиот двор и дух.

Дине Митев, син му, со аџиска „титула" станува, пак, тогаш татков расколник: словенски се освестува, се ангажира во политичкиот живот на Дојран, му се приклучува на преродбенскиот, антипатријаршиски фронт. Тогаш е и докрај разбиен приматот на грцизмот во градот. Само две чорбаџиски семејства останале владикови, патријаршиски „поданици". Дине Митев, анатемисан од грчкиот дојрански владика и истеран од татковата куќа како отпадник од традицијата, наскоро ќе биде и уапсен. Сè станувало сериозно.

Дојран се нашол тогаш во отворена црковно — народносна, политичка борба, а во него се создала нова, зајакната црковно-училишна општина на чело со Дине Хаџимитев...

Во оваа атмосфера се подигал и Димитар Хаџидинев, идниот учител и писател.

Основно училиште, односно прогимназија до III клас, завршува во Дојран, а IV, V, VI и VII клас во Солунската гимназија, во 1894/95, кога се формира и ВМРО[4]). Потоа станува учител. Благородна Костова (Хаџидинева), која ни ги даде овие податоци, не знае сигурно — дали (најпрво) во Дојран, но сигурна е дека службувал во Штип(ско), каде што ќе има контакти со Гоце Делчев, исто учител во таа средина, а и каде ќе го затекне наскоро Виничката афера. Меѓутоа, Христо Брзицов, во споменатата книга „Татков крај", кажува: „Се подобри училиштето, во него влегоа учители од рамништето на еден Андон Костов, Димитар Хаџидинев, Марија Попкостова, прв квалитет Дојранци...", па придошле и други, од други македонски средини — Лев Попвасилев од Битола, Деспина Каневчева, од Охрид...

Како угледен граѓанин и деец, Димитар, од семејството Хаџидиневи, го има vis-à-vis себе си Андона, семејството Костови. Обајцата, пак, биле соученици со Гоце Делчев во Солунската гимназија, а стојат во тесна врска со него и по тоа време, сега.

Учителот Андон Костов во 1894 добива писмо од Гоцета од Штип, всушност (според Брзицов, н. д., 116) препорака или налог да формира Револуционерен комитет во Дојран, а овој одговорил дека не само што ќе го основа, туку дека ќе создаде „најдобар Комитет во Македонија".

Следната година (1895) Гоце Делчев доаѓа во Дојран за зацврстување на месната организација и состанок одржал со својот соработник, учителот Андон Костов токму во куќата на Дине Митев, на Хаџидиневи, што било многу значајно за распламтувањето на народноослободителното, револуционерно дело во овој крај. Тогаш, најмладиот брат на Димитар Хаџидинев, Кирил Хаџидинев, се „загледал" во ќерката на Костов, мојата информаторка Благородна Андонова-Костова, и така овие две куќи „станале и во роднинска и во револуционерна срдечна врска" (Брзицов, 124).

Димитар Хаџидинев соработува активно на теренот (во Штипско) со Гоце Делчев.

---

[3]) „Постои мислење дека врховистичкиот фактор Данаил Крапчев, син на предавникот Крапчев, ја излеал својата омраза спрема Ѓ. Петров... и заради оваа пиеса, помагајќи го посетнешното убиство на Ѓорчета".

[4]) Датумов го потврдувам и со наводот на Г. Кандиларов во статијата „Български прогимназии и основни училища въ Солунъ" (1930 г.): „Д. Х. Диневъ отъ градъ Дойранъ" го свршил VII, завршен клас во учебната 1894/95.

Откривањето на Централниот комитет на Внатрешната револуционерна организација во Солун по една извршена акција — бележи хроничарот на овој град — му задало тежок удар на движењето воопшто, а настанот во голема мера го погодил и Дојран, неговиот револуционерен одбор: првенецот Андон Костов, со не мала група сомисленици и соработници врзани едни за други „како добиток", префрлен е во Солун, а на сличен начин е фатен и затворен Дине Митев, татковото на нашиот писател, кој во занданата и ќе ги загуби бубрезите. Во оваа состојба Гоце Делчев и по третпат доаѓа во Дојран, пак отседнува во куќата на Хаџидиневи, за да се поттикне револуционерниот дух и во кризните часови во овој погоден центар.

Димитар Хаџидинев (кого пократко нагалено го викаат и само „Хаџи") учествува во Виничката афера 1897, и по здушувањето на бунтот, како член на Внатрешната македонска организација, пред тешките турски репресии, најпосле се засолнува во Софија. Според кажувањето на мојата информаторка Благородна Хаџидинева, нејзиниот девер, авторот на пиесата „Револуционер", со група соборци цел пат до „столицата на Кнежевството" го поминал пеш.

Некаде во ова време татко му на Димитар Хаџидинев, бојаџијата Дине Митев (инаку родител на 12 деца, во часот не сите живи), доаѓа во Софија на лекување. Така, таткото и синот се нашле пак заедно во тешки состојби. „Хаџи" во 1901 станува член, артист и режисер на Македонскиот драмски театар на Чернодрински, а татко му тука, во Софија, во 1903 и умира.

Животот на учителот Димитар Хаџидинев нè интересира овде само во овој период, од 1901 до 1905, кога е ангажиран во Македонскиот театар како артист и режисер и кога сценски се реализира неговата пиеса од македонскиот живот „Револуционер" во Бугарија и во Србија, кога ни стои во директна светлина на македонската литература и политичка активa. По 1905 него го губиме од оваа „сфера". Но, за да не ја оставиме незавршена оваа кратка, но и целосна, биографија, да укажеме уште на неколку моменти.

Според искажувањата на снаа му Благородна Хаџидинева, во 1906 и 1907 година Хаџи работи кај брат му Ѓорѓи, кој го држел ресторанот „Воен клуб" во Софија. Потоа се враќа во Дојран, а од 1908 до 1912 во Солун студира и завршува право („хокук") во точно определениот рок.

Во текот на Балканските војни, со навлегувањето на бугарската армија во Дојран, него како угледна личност го поставуваат за кмет на градот, но тој брзо се заблагодарува на доверената должност: ни влегува во војната ни останува кмет. Во градот, впрочем, се менуваат војските: навлегуваат и грчките и српските трупи. Целото семејство се префрлува во Софија. Оттаму Хаџидинев преминува во Ѓумурџина, посветувајќи се на адвокатурата, а потоа (во 1920) во Бургас, каде, исто како адвокат, веќе работел дојранецот, неговиот школски другар, бившиот учител и соборец, татко и на мојата информаторка — Андон Костов.[5]) Членувал во Демократската партија. Не сакал никаква државна служба, но и покрај сите одбивања, по налог на Партијата, околу 1936 или 1937, бил поставен за управител на Бургас. Умрел тука во 1941.

Од приватниот живот: Д. Хаџидинев се женел многу доцна — во 1922 година, со Станка Проданова, од Бургас. Им останале две деца: Ратка (р. 1923), омажена и преселена во Америка, и Динко (Дине), роден 1926, тренер со работа во Куба.

Според спомените на Блага Хаџидинева, макар што таа била многу помлада од својот девер, Хаџи се одликувал како „многу интелигентен, фин човек, со истанчен вкус и со приод кон секого: со мажите маж, со жените жена и со децата дете". Умрел во 66-та година од животот, но „и до крајот на животот во неговиот карактер беше запазено нешто младешко, артистично...". Читал многу. „На еден заеднички излет во Банки, шетајќи по околните височини — се сеќава Благородна — јас започнав да рецитирам од 'Епохата на заборавените' од Иван Вазов, а тој никако не останува назад и дојде до натпревар. Декламиравме и делови од Бајроновиот 'Чајлд Харолд' и понешто од Шекспир". Политички бил длабоко демократски ориентиран, а во дијалогот забележливо толерантен.

*

Две прашања, на крајот, остануваат отворени и бараат одговор.

1. Од каде артистичкото и режисерското искуство на Димитар Хаџидинев кога тој веднаш по пристапувањето во Македонскиот театар „Скрб и утеха" покажува така истакната подготвеност?

Очигледно, треба да се претпостави неговото занимање со глума во некоја драмска секција при Солунската машка гимназија или / и во некој театарски ансамбл на учители и учителки кој настапувал во Дојран или во Штип. На второво индиректно нè упатува еден навод во споменатата книга на Христо Брзицов „Татков крај", што се однесува на еден подоцнежен факт, во времето на Уриетот. „Училиштето во Дојран — нè известува авторот — цутеше. Околу 500 деца... го посетуваа... Хор, струнен оркестар, изложбени простори, читалиште..." (с. 128). „Учителите приредуваа претстави: 'Многустрадална Геновева' (можеше ли без таа пиеса!), 'Скржавец' од Молиер, 'Женидба' од Гоголь..." (с. 183). Тогаш има основа за предвидување на постоење на такви театарски активи во овој крај и десетина години порано и дека во некој од нив (во Штип или Дојран) учествувал и Хаџидинев.

2. Конечно, дали се сознава нешто поблизу и поконкретно за содржината и формата на пиесата „Револуционер"?

Поради недостатокот на ракописот „Револуционер" и непронајдени други вистински извори за него, ние се обидовме да побараме помош и од двете стари артистки, некогашните (последни?) членки на Театарот „Скрб и утеха", и тоа — во последниот час и единствена прилика, пред самата нивна смрт, помош од Марија Чернодринска и Милка Милчинова во Софија. Обете тие имале свои роли во изведбата на пиесата „Револуционер" во 1902, 1903 и 1904.

Марија Чернодринска, Војдановата жена, инаку жив ум на овој Театар, за жалење, не располагаше со посигурно присеќавање токму во однос на Хаџидиневата пиеса. Искажа прво еден општ впечаток: „Драмската творба 'Револуционер' беше поинаква..., со друг дух, не толку револуционерна". Во оваа недореченост можеби се криеше споредба со содржинските жестокости и острите инвективи во Војдановите покази на борбените сцени и ликови — револуционери, што би го потврдувало присеќавањето и мислењето на Ризо Ризов, кого го консултира Илија Милчин, за „легендарната романтичност" што народот ја „плетел" околу старите ајдутски ликови и епизоди. Можеби стоеше некое глобално сознание дека Хаџидиневиот текст, макар што му е главниот лик револуционер, претежно осмислувал некоја лична, интимна историја, без борбени инвективи. Може само да се насетува.

---

[5]) Андон Костов бил женет со Деспина, од Битола.

Меѓутоа, еден детаљ на Марија Чернодринска ѝ искрсна јасно во присеќавањата: „На Хаџидинев целта му беше да раскажува за револуционер и неговата жена...". „Револуционерот беше Македонец...". „Јас ја играв едната од двете главни (женски) улоги — Фида, Гркинка. Исполнував интригантска рола... Фида беше кодош. Така, јас се мешав овде — онде, ослушнував и сознавав што зборуваат и што прават членовите и симпатизерите на Македонската револуционерна организација и ги известував за тоа грчките власти... Ја толкував Фида како расипана жена, жена-мангуп. На бината затоа се движев и се држев безобразно. Хаџидинев како режисер сакаше на сцената и да пушам, што го правев со тешкотии"

Милка Милчинова, пак, се присети поопширно и нејзиното искажување навлезе не само во друга сцена, туку и во самиот текст, иако испрекинато: „Во 'Револуционерот' од Хаџидинев го претставував главниот лик — Олга... Фида со многу зборови ме измами да одам во една турска куќа, каде бил мојот саканик-револуционер, Македонец (неговата улога ја играше Костов). Тој станал градинар кај еден бег за да се засолни. Јас појдов со неа таму, ама таа ме предаде на Турчинот, се најдов затворена, а миленикот го нема. Еден ден излегувам во градината да прошетам од мака што ме снашла дека сум фатена во стапица. Шетам и размислувам како да побегнам од куќата на бегот. Застанувам, така, кај дрвјата во градината и почнувам да разговарам со птиците:

Пеј ти, мило птиче,
разносај тагата ми,
вие во вашија живот
не знаете за маки...

Во истиот момент, градинарот, мојот саканик, ме забележува зачуден, и се затскрива зад дрвјата, но јас го здогледав и говорам:

А, това е Драгој.
ах, тој е, тој е...

Му приоѓам, паѓам на колена и плачам. „Драгое, мили ми Драгое...", ама тој грубо ме отфрлува. Мисли дека по своја добра волја сум дошла кај бегот, а и да станам Турчинка. Јас долго му објаснував дека сум излажана... жена на маж (?) и го молам да ми прости...

Гркинката Фида беше многу лоша жена. Улогата ја играше, мислам, Марија... Сценава е, ми се чини, од третиот чин".

*

Со овие наводи, иако некомплетни, сепак се открива по нешто поконкретно од непознатиот ракопис „Револуционер", пред сè една локација на драмскиот расказ (беговиот сарај), па две фабулативни секвенци — дејствувањето на Фида врз Олга и средбата на Олга со Драгое во градината. Означени се и темелните конфликтни ентитети и идејни постулати (турско владеење, грчки аспирации, македонска револуционерна организација и дејност). И времето на драмското дејство — првите години на ВМРО. Се покажани и главните драмски личности: Олга, Фида, Драгое, бегот Рифат.

Фактот што Фида шпионира кај симпатизерите на Организацијата (кој го соопштува Марија) ја демантира и врската на херојот на пиесата „Револуционер" со стариот ајдучки репрезентант (на која се упатува кај Ризов/Милчин), барем на главниот драмски план. Според ова, врз основа на тематско-фабулативната стварност на текстот, е очигледно дека творбата „Револуционер" е „слика од македонскиот живот", како ја означува и тогашниот печат (Автономна Македонија, 1903), но и слика од современиот живот.

Вонтекстно, се „овозможува" сега и местото, „геоѓрафијата" на драмскиот настан во попрецизен вид: зоната на Дојран. Ова се потврдува со фактот што, покрај приказот на турската детерминанта, се отвора уште една појавност: делувањето и теророт на грцизмот, а таа е карактеристична за тангираниот простор. И диференцијална појавност, евидентна, на пример, во спордба со конфликтните фактори во драмите на Војдан Чернодрински. Трансцендирајќи го својот роден амбиент, Дебарско, тој не го наоѓа грчкиот хегемон покрај турскиот. Како втор демон во неговите драмски творби фунгира — албанскиот фактор.

*

За самиот јазик на пиесата на Хаџидинев „Револуционер" немаме никаде никаков навод. Битен е мотивот на таа слика од македонскиот живот, драма што е, најверојатно, трагедија како жанр, а со македонска свест. Не би било ненормално во времето и условите да била напишана и на бугарски јазик. Текстот во монолозите на Милка Милчинова е одвеќе краток, мал за посигурно одредување, но тој повеќе го аргументира македонскиот јазик. Живеејќи постојано во Бугарија и говорејќи го бугарскиот јазик, Милчинова и не би можела запаметениот текст од пиесата „Револуционер" да го предаде по толку време во оригиналниот тип, сосем верно, без инфилтрати од сопствената сегашна реч, или обратно. Паралелизмите **тоа-/това** се веќе егзистентни и на самата македонска дијалектна мапа, а лексемите со типичните резултати на деназализацијата **(мака, тага)** и при нејзиното пренесување се стабилни.

Потоа, постојат и вонтекстовни индикатори. Во молбата на театарот упатен до Српското застапништво во Софија за гостување на трупата во Србија се наведуваат кои драми таму ќе се реализираат, па покрај тие од Чернодрински се регистрира и Хаџидиневиот „Револуционер" и се заклучува дека се сите „на македонски говор".

Од друга страна, и на сцената на поранешниот Македонски зговор и на сцената на сегашниот Македонски драмски театар, по правило, Чернодрински не дава претстави на бугарски јазик. По сè изгледа, значи, дека и пиесата „Револуционер" е пишувана/играна/ на писателовиот локален говорен тип.

На овој начин и од овој аспект, драмското дело на Димитар Хаџидинев не ни се покажува во појасни црти на сопственото битие.

При мојата четврта средба со Марија Чернодринска, по скоро двегодишна пауза, поттикнувајќи ѝ го уште еднаш присеќавањето на пиесата „Револуционер" и за јазикот на нејзините дијалози, таа, пак, низ едно магнвено јасно просветлување на свеста, ни даде информација која беспорно ја разрешува загатката на феноменот. Хаџидинев, имено, се пријавил и „запишал" во Македонскиот театар „Скрб и утеха", зел роли во пиесите што се подготвувале, вежбале за идните изведби, а потоа, еден ден му го покажал и понудил ракописот „Револуционер" на Војдан. Тој бил на официјалниот, литературен, бугарски јазик.

На Чернодрински му се допаднало сижето и идејата и ја прифатил пиесата за репертоарот на Театарот, а разговарал веднаш со авторот околу јазикот. Му советувал да ги преведе дијалозите на локалниот говор, поправо да им го „врати" на самите драмски јунаци нивниот автентичен, дојрански дија-

лект. Впрочем, и самиот Хаџидинев го имал предвид примерот на пиесите на Чернодрински и политиката на Трупата.

„Хаџидинев тогаш почна бавно да ја пишува пиесата на македонски, па беше нетрпелив, сакаше да ја види што побргу на сцената. Затоа, првичниот текст му го предаде на театарот 'Слобода' и таму беше игран на бугарски. Потоа и Војдан му излезе во пресрет, па и ние еднаш-двапати ја изведовме пиесата во таа форма во внатрешноста на Бугарија, а можеби и во Софија".

По два-три месеци, Хаџидинев го предал новиот ракопис на дојрански говор, ама тој пак „вртеше донекаде кон литературниот" дека Хаџи не ја имал „запазено мајчината реч чисто како Војдан".

Новата верзија, на дојранскиот говор, според ова искажување на Марија, била „репетицирана" и драмата претставена и во Софија и во Белград. Тие мали неприлагодености помеѓу народниот (македонски) јазик и литературниот (бугарски) можеби и се вистинска слика во запаметените цитати на Милка Милчинова, во кои има мали мешања, некохерентности, и се констатираа погоре.

Но, битен е моментот — сè пошироката ориентација на македонските писатели кон македонскиот јазик, ориентација остварена во оваа или онаа прилика, по овој или оној повод.

Вака, ликот на Хаџидинев и стварноста на „Револуционерот" ни се откриваат во интересен творечки релјеф кој сликовито илустрира една забележлива фаза и отежнатата состојба во развитокот на македонската белетристичка активна.

*

Овој преглед, како веќе е покажано напред, работен е во состојба на нерасположение со самиот ракопис „Револуционер", врз барање на посредни и наоѓање на делумни извори.

Сега сум во можност да известам со задоволство дека, по долги трагања, пиесата (останата непозната цели 85 години) успеав и да ја пронајдам (во рамка од три чина), дека од пред два—три дена тој материјал конечно се наоѓа во мојата библиотека, работна соба во Белград. Текстот, затоа, ќе биде предмет на посебно, дополнително разгледување и анализирање.

Актерскиот шарм на Драги Костовски

Иван ИВАНОВСКИ

Ништо друго позначајно да не оствареше, односно да не оставеше зад себе, освен говорењето поезија преку Радиото во специјализираните емисии од областа на лириката и пред телевизиските камери и микрофони, на јавните приредби и во театарот, Драги Костовски (Битола 1930 — Скопје 1980) пак ќе си обезбедеше мошне високо место во македонското актерско творештво. Неговиот убаво поставен, длабок и звучен баритонски глас, неговата прекрасна и беспрекорна дикција, неговото мајсторско моделирање на фразата до таа мера беа исцезилирани, рафинирани, неодоливо привлечни што секогаш имав впечаток дека тој е драмски уметник кој дури не мора да се гледа, кој може да се следи со затворени очи и така да се слуша и да се ужива во големата уметност на говорот на овој заљубеник во поетскиот збор, на овој вонсериски актер...

Зар можеше воопшто да се замисли презентација на прозни и поетски целини, секогаш каде — во театарот или надвор од него, да не биде ангажиран Драги Костовски, кој беше и остана синоним на прекрасен рецитатор, кој во кажувањето на стихови ја внесуваше целата своја артистичка персоналност. Затоа во подготвувањето и изведувањето на претставата **„Игралито срце јунаково"** (режија Тодорка Кондова), заедно со своите колеги од Средната државна Театарска школа, бисерите на македонската народна поезија ги кажуваше, т.е. ги покажуваше во нивниот најубав блесок, за веднаш по овој проект Драги Костовски да нè импресионира со своите незаборавни говорни бравури во толкувањето на **современи полски сатири,** што заеднички ги режираа Илија Милчин и Тома Кировски...Си спомнувам и на неколкуте грандиозни рецитали — Младоста на дваесетта пролет" со учество на 800 учесници, прикажан по повод Денот на младоста, **„25 години на АСНОМ"** во Универзалната сала во Скопје, на кој присуствуваше и претседателот на Републиката Јосип Броз Тито. Насекаде Драги Костовски фрапираше со својот прекрасен гласовен материјал, со својата неисцрпна енергија, со чудесните

Драги Костовски

финеси што само тој знаеше да ги внесе во рецитирањето, со свечените тонови. Неговиот глас беше тој кој не само најгромко, туку и најмилозвучно одѕвонуваше во просторите, кој највеличествено се разлеваше како химнична музика, кој најсилно ја покажуваше и докажуваше моќта и магијата на кажувањето на поезијата. Имаше некоја чудесна возвишеност и достоинственост, некоја посебна убавина и звучна спектралност кога рецитираше стихови со патриотска тематика, кога настапуваше на Мостот на поезијата во Струга, под сводовите на катедралата „Света Софија" во Охрид...

За жал, денес не е зачуван ниту еден запис од кој ќе нѐ заплисне свежината и убавината на гласот на Костовски како рецитатор (или за таков не се знае). Неговиот глас, кој заслужуваше да биде снимен повеќе од многу други, остана незапишан на грамофонска плоча или касета. Тој единствено од филмот (играше најмалку во дваесетина филмови, а и кога не настапуваше во нив штедро го поазмуваше својот глас на други при синхронизација на филмовите), доаѓа да нѐ потсети на постоењето на еден огромен гласовен потенцијал, на една неповторлива убавина...

Но, рецитирањето и читањето прозни и други текстови беше само една од големите љубови на Драги Костовски. Ништо помали, напротив уште посилно беа изразени и другите негови вокации и преокупации — извонредните интерпретации на драмската сцена, креациите на филмот, во телевизиските и радио-драмските остварувања, во разни серии и сл., што значи дека тој беше комплетна и комплексна артистичка личност, која се наложуваше пред сѐ со своите високи интерпретативни можности, со внатрешната сила на доживеаното. Знаеше во една хармонична целина да ги спои гласот и движењата, а својата мошне сценична појава, т.е. фигура, да му ја подреди на карактерот што го толкуваше, па не ретко ми се чинеше дека без некој поголем напор израснува над својот природен раст, дека е многу повисок, помаркантен, поприврлечен на сцената отколку што де факто е во природата.

Артистот може да биде таков и да владее со публиката единствено ако носи предиспозиции на изворен талент и една фина култура, ако се одликува со своевиден шарм и интелигенција, ако е исполнет со неисцрпна енергија и оптимизам, ако никогаш не го напушта ведриот дух, ако располага со големи творечки потенцијали и човечки квалитети, ако доаѓа од средина со богати културни традиции, ако произлегува од семејство кое е задоено со театар и посебно со музика, какво беше и е семејството на Костовски. Благодарение на овие и многу други вредности и предности, Драги Костовски беше првиот од генерацијата ученици на Средната државна театарска школа, која работеше во составот на Македонскиот народен театар во Скопје, на кој му беа доверени поголеми актерски задачи, односно главни ролји. Веднаш по завршувањето на Школата, а тоа значи уште на стартот на својата артистичка кариера, тој импонираше со својот сериозен и професионален однос во професијата, со својот задлабочен пристап во секој сценски проект, со своето мошне талентирано присуство, со својата богата творечка имагинација. Беше повеќе од евидентно дека станува збор за актер со изграден и култивиран тон, кој со рафинирани средства знаеше да ги изнајде патиштата на еден посовремен сензибилитет во глумата. Секој негов настап беше знак за една евидентна зрелост и за една несомнена вредност, кои во никој случај не можеа да се заобиколат. Едноставно речено, глумата на Драги Костовски уште на почетокот не можеше да не се сака, да не се обожува, да не се прифати како мерило за еден висок и проверен сценски квалитет. До таа

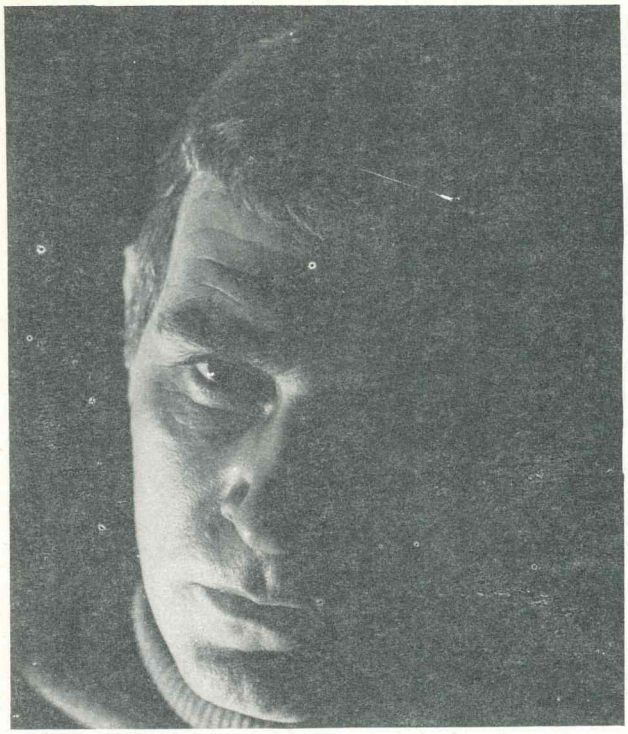
Д. Костовски со П. Прличко во „Сомнително лице"

мера беше супериорен и сугестивен на драмската сцена и надвор од неа.

И кога врз своите нејаки плеќи го носеше претешкиот товар на неизлечивата болест, толкувајќи го еден од најубавите ликови во руската и во светската драматургија — ликот на **Градоначалникот** во знаменитата Гоголева комедија „Ревизор" (режија Димитар Станковски) во скопскиот Драмски театар, во кој ја помина последната деценија од животот, Драги Костовски играше со една скоро фасцинантна професионална заинтересираност, запазувајќи ја смислата за духовитост, за непредвидлива шега и виц. Духовитоста и ведрината, смеата и безграничната љубов и верба во животот не го напуштија сѐ до последниот ден на своето физичко опстојување; тие беа негово најсилно оружје против болеста. Пред неговиот неисцрпен дух занемуваа сите оние што доаѓаа во посета во болница — не беше потребен збор за утеха од нив; утехата доаѓаше од болниот, кој ги покоруваше со својата ведрина и духовитост. Вистина, болеста корнеше парче по парче од неговото изнемоштено тело, но таа не можеше да ги уништи непресушните врутоци на добрината и ведрината, на смеата врз неговите усни, кои сосема исчезнаа, се заледија со згаснувањето на неговиот живот.

Смртта става точка на еден живот, но таа не може да ги избрише трагите што ги остава зад себе вистинскиот творец. Имам потреба да се вратам во минатото, да се потсетам на 30-годишната актерска дејност на Драги Костовски и особено на оние денови и мигови кога симпатичното и елегантно момче од Битола, со виндјака преку рамо се најде во Скопје, кога ги совладуваше првите знаења од доменот на театарската уметност во Средната државна театарска школа, кога ги правеше првите чекори на сцената во Македонскиот народен театар...

Она што треба уште веднаш да се истакне е забележителната ангажираност на Драги Костовски на самиот почеток, и



Д. Костовски во „Вител"

во првите десетина, па и повеќе години од својата мошне плодна артистичка дејност. Неговото мошне интензивно вклучување во тековниот репертоар, како и во низа посложени и капитални драмски дела од домашната и странската драмска класика (и не само во неа, се разбира), беше еден доказ повеќе за високите квалитети што ги поседуваше овој драмски уметник. Имаше периоди (60-те и 70-те години) кога едноставно беше незаменлив, кога беше носител на главниот репертоар, кога ги доживуваше своите ѕвездени мигови, играјќи, т.е. претставувајќи им се како рамноправен партнер на своите многу постари колеги и учители — Тодор Николовски, Илија Милчин, Петре Прличко, Илија Џувалековски, Крум Стојанов, Мери Бошкова (да ги спомнам само нив). Беше тоа време на голем подем и на целосно созревање и на артистичката игра на Драги Костовски и на драмскиот ансамбл на Македонскиот народен театар.

Статистиката ќе ни остави податок дека Драги Костовски играл во поголемиот број Шекспирови дела реализирани на сцената на Македонскиот народен театар во Скопје, на која настапуваше од 1950 до 1971, кога премина во скопскиот Драмски театар, останувајќи во него до крајот на животот. На ум ми паѓа убаво и доследно остварениот лик на **Касио** во „Отело" (1954), за кој македонската театарска критика (Јован Костовски во списанието „Современост") ќе забележи дека е **„остварен топло и лесно, без скршнување од една правилна основна замисла".** Само една година подоцна, Драги Костовски на мошне убав начин се искажа како актер и во едно друго Шекспирово драмско остварување — во комедијата „Многу врева за ништо", што ја режираше, како и трагедијата „Отело", Димитар Ќостаров. Освен соживувањето во улогата на **Клаудио,** освен одмерениот и логичен гест, спомнатиот театарски критичар Јован Костовски ќе го апострофира и мошне пријатниот глас на Драги Костовски, **„корисно употребен за израз на психолошката состојба".**

Една од позначајните и мошне карактеристични одлики на глумата на Драги Костовски — лежерноста, која не ретко знаеше да премине во ноншалантност, како да дојде до израз во комедиографскиот текст „Школа за озборување" од Шеридан (1959), како и во некои други дела од комедиографскиот жанр („Манде" од М. Држиќ, „Д-р" и „Сомнително лице" од Нушиќ, во режија на К. Стојанов, односно Д. Ќостаров). Токму во овие и во уште некои други проекти на Драмата на Македонскиот народен театар, Драги Костовски ќе ги прикаже своите не мали можности како комичар од префинет вид, кој до комичното доаѓаше спонтано, со средства што се мошне рафинирани (затоа најверојатно неговата смеа беше тивка, прочувствувана, богата со внатрешни значења и смисли, понекогаш малку цинична и иронична, но секогаш сочна и натопена со некоја чудесна лиричност), и кој пројавуваше посебно чувство за стил на претставата, т.е. на ликот. Во оваа смисла од значење е неговата ролја во „Волпоне" од Џонсон (режија Д. Ќостаров). Станува збор за еден од тројцата слуги на насловниот лик, кои **„придонесоа да се почувствува штимунгот на ренесансата"** (И. Мазов во „Нова Македонија" од 10.12.1961).

Беше одличен **Тузенбах** во Чеховите „Три сестри" (режија И. Милчин) и мошне вдахновен во ликот на незавршениот гимназист **Буланов** во драмата „Шума" од Островски; ги креираше на еден скоро извонреден начин, полетно и свежо **Васка Пепел** во „На дното" од М. Горки (режија И. Милчин)и **Хлестаков** во „Ревизор" од Гоголь, **„импресионираше со своето ненаметливо присуство"** (Мирко Стефановски во „Вечер" од 20.10.1968) во пиесата „Бања" од Вл. Мајаковски како **Исак Белведонски** (режија Бранко Ставрев) и во „Живиот труп" од Л. Толстој (режија Д. Ќостаров), издвојувајќи се на премиерната изведба со епизодната улога на **Иван Александров,** а на репризата толкувајќи го капиталниот лик на **Феѓа Протасов.**

Би сакал нешто повеќе и нешто поодредено да се задржам на последните ролји на Драги Костовски одиграни како член на Драмата на Македонскиот народен театар во Скопје во пиесата „Живиот труп" од Л. Толстој. На премиерната изведба на спомнатото дело тој на еден мошне ефектен начин го креираше епизодниот лик на Иван Александров, што беше повод театарскиот критичар на „Нова Македонија", Иван Мазов, во бројот од 31.1.1971 токму него посебно да го издвои. **„Иако само во две епизоди, тоа беше најсилен и најцврсто фатен лик, во чија служба беа ставени не само извонредните гласовни можности на Костовски, туку и една мошне сериозна простудираност",** ќе заклучи хроничарот и проследувачот на спомнатиот скопски весник. На репризата на „Живиот труп", пак, Драги Костовски се појави во главната и капитална ролја — Феѓа Протасов, што е инаку привилегија само на големи и славни трагичари. И покрај тежината на задачата, Костовски ни овозможи повеќе мигови на впечатливо артистичко доживување, донесувајќи го ликот во една импозантна рамка, сигурно и прочувствувано. Акценти на инспиративна артистичка игра Костовски особено покажа во краткиот и единствен монолог во пиесата — во монологот на крчмата, како и во судот. Можеби на места обрнуваше повеќе внимание отколку што е потребно на техничката перфекција во градењето на сложениот лик, но сепак, знаеше да ја открие неговата внатрешна димензија, да пронајде мошне искрена, присна нота во прикажувањето на моралната чистота на својот карактер...

Во спомнативе и многу други ролји во дела од руската драмска класика, која секогаш на некогашната сцена крај Вар-

дар и подоцна на булеварот на Југословенската народна армија, имаше свое мошне забележано место, Драги Костовски демонстрираше извонреден глас, висока и продуховена интелигенција, богата инвенција, здрав реалистичен усет, нерв за подлабоко психолошко сенчење на ликовите.

Секое навраќање во светот на драмската класика за Драги Костовски значеше и потврда на неговите несомнени творечки вредности. Така беше и во 1979, кога како гостин на својата поранешна матична сцена, на која ги постигна своите највисоки артистички дострели — сцената на Македонскиот народен театар, го креираше ликот на судскиот советник **Брак** во познатата Ибзенова драма „Хеда Габлер". Распнат меѓу силната желба на заводник и логичниот резонер на судски чиновник, овој актер, како што со право ќе забележи театарскиот критичар на „Нова Македонија" — Ив. Мазов, ќе успее да ја **„пронајде фината мерка што ќе му помогне да не попадне во каков и да бил патос или сентименталност".** Овој успех беше дотолку поголем што тој дојде по подолга пауза неиграње во новата средина (Драмскиот театар), што ќе биде причина скоро сите хроничари на театарскиот живот, односно на премиерата на „Хеда Габлер" (режија Ил. Милчин) да потсетат на фактот дека е **„вистинска штета што во последно време ретко се појавува на сцената".**

Чувството за мерка, толку многу карактеристично за актерската уметност на Драги Костовски, овој истакнат драмски и филмски артист го презентираше и во многу други сценски реализации работени врз дела од домашната и светската драматургија, во кои неговиот талент знаеше да добие вистински одблесок, да затрепери со сите струни на драмската поезија, да биде јадро на изведбите...

Тешко е да се даде вистинскиот одговор зошто Драги Костовски, како и Дарко Дамески, на крајот од кариерата, т.е. во најзрелиот период за творештво, играше малку. Дали беше во прашање отсуство на поголема амбиција за ново потврдување (а актерската уметност без постојани докажувања и не може да опстане), или пак се работеше за загубена волја да се фати во костец со новите актерски сили што доаѓаа, што сè повеќе се докажуваа и наметнуваа? Едно е сигурно — влегувањето во нов „натпревар" бараше од него додатни сили и многу поголема и помакотрпна работа, за која не беше подготвен или не сакаше да се подготви (тој, меѓутоа, како повеќе да се потпираше на својот раскошен талент)...Можеби во Драги Костовски се „скрши" нешто затоа што постепено, со време мораше да му го препушти приматот на помладиот Ристо Шишков, да биде негова алтернација итн., што не беше случај во почетокот на кариерата, и подоцна, кога, исто така, играше исти улоги со своите колеги од Средната државна театарска школа, најчесто со Ацо Јовановски, Дарко Дамески, Вукан Диневски и Чедо Камџијаш, но никогаш не беше во подредена ситуација. Тогаш, во тој далечен период (50-те години), Драги Костовски мошне пријатно ќе ја изненади публиката со своите полетни и свежи актерски остварувања, најпрвин во **„Стаклена менажерија"** од Тенеси Вилијамс (режија Ил. Милчин), а потоа и во **„Длабоко сино море"** од Ретиген (режија Ил. Милчин), и во двете претстави улогите на отменият господин, односно на Фреди Пеју, подготвувајќи ги, односно толкувајќи ги заедно со Дарко Дамески. Меѓу оние малубројни театарски критичари во тоа време што ќе го откријат Драги Костовски како **„актер со убава фигура и сонорен глас"** е Јован Бошковски. Тој, пишувајќи во „Разгледи" од 6.3.1955 за премиерата на „Длабоко сино море" ќе истакне дека е ова **„убаво постигање, наспроти неискуството на младиот артист".** Ваквото мислење ќе се покаже апсолутно точно, зашто и спомнатиот лик и ликот остварен во „Стаклена менажерија" се први и позначајни пробиви на Драги Костовски во дела од современата светска драматургија, најавувајќи во нив еден посовремен сензибилитет во играта и **„сигурни уметнички заложби".**

Настапувајќи во голем број претстави што го презентираат современиот драмски репертоар, Драги Костовски не само што ќе открие во нив една сосема нова димензија во својата глума (таков беше случајот со креирањето на една од главните улоги, т.е. на улогата на **Фон Берг** во пиесата „Случајот во Виши" од Артур Милер, режија Д. Костаров, за која тековната театарска критика, поточно Иван Мазов во „Нова Македонија" и М. Матевски во „Разгледи" пишуваа во суперлативи, во смисла дека игра рафинирано и уверливо), туку и ќе појави мошне сериозен напор да се крене над вообичаениот просек, што сè повеќе во тоа време (времето на 60-те и 70-те години) ја заплиснуваше сцената на Македонскиот народен театар. Тоа го постигнуваше со убавото разбирање на секој лик одделно што го толкуваше, со нему својствениот шарм и убавина во откривањето на драмските карактери, во остварувањето на една цела галерија ликови од современата драматургија.

„Ревизор" во Драмскиот театар (Тодоровски, Мешковски, Драги Костовски, Тушар, Чоревски, Стојанова, К. Ангеловски, В. Ангеловски)

Една од парадните ролји во вистинската смисла на зборот што Драги Костовски ја оствари во доменот на современиот театарски израз е несомнено улогата на **Едмунд** во драмата „Долгото патување во ноќта“ од О'Нил (режија Ил. Милчин). Пишувајќи за спомнатата улога, Матеја Матевски во „Разгледи“ е недвосмислен во констатацијата дека **„Драги Костовски уште еднаш ги потврди своите убави креативни можности“,** додека еден друг, исто така, познат скопски театарски хроничар од тој период — Јован Костовски во списанието „Современост“, правејќи споредба со играта на Ацо Јовановски, кој настапи во алтернација, во ниеден момент не се колебаше да ја потенцира пред сè креацијата на Костовски како **„поексплозивна во изразот и во движењата“,** со напомена дека тој, за разлика од Ацо Јовановски, многу подлабоко навлегол во трагедијата на младиот човек.

Трагајќи по позабележителните ролји на Драги Костовски, по оние што значеа виден придонес не само во неговиот актерски опус, туку и во македонската глума воопшто, се потсетувам на неговите остварувања пред сè во претставите „Смртта на гувернаторот“ од Кручковски (режија Д. Ќостаров), „Физичари“ од Диренмат (во оваа претстава во режија на Кр. Стојанов тој мошне студиозно ја толкуваше улогата на **Магиус Јохан Велхелм),** „Коломба“ од Жан Ануј (режија Д. Ќостаров), „Сенка“ од Е. Шварц и др. Како **Раскажувач** во „Смртта на Гувернаторот“, Д. Костовски „беше ненаметлив...и знаеше со умеење да ги искористи големите можности на својот глас“ (И. Мазов, „Нова Македонија“ од 21.10.1961). Еден друг театарски критичар на спомнатиот скопски весник, Бранко Заревски, осврнувајќи се на премиерната изведба на „Коломба“, со која беше отворен монтажниот објект на Македонскиот народен театар на булеварот на ЈНА ќе се произнесе

„Ревизор“ во МНТ (Драги Костовски со Д. Крстевски)

дека Драги Костовски во улогата на **Арман „носи една впечатлива сигурност“** итн.

Додека беше член на драмскиот ансамбл на Македонскиот народен театар и во драмски дела од современата домашна (македонска и друга југословенска) драматургија, каде што актерската игра на Костовски добиваше препознатливи знаци на една комплетност и комплексност, овој актер знаеше да се наложи пред сè со своите несомнени артистички вредности, да биде секогаш меѓу најдобрите, често и најдобар, да толкува ролји со една слоевитост, сигурност, заокруженост. Затоа, не случајно Ив. Мазов во „Нова Македонија“, оценувајќи ја актерската компонента на праизведбата на драмата „Матурска вечер“ од современиот македонски драмски писател Томе Арсовски (режија Бр. Ставрев), ќе подвлече дека **„од седумте протагонисти на сцената најуспешно ја образложи својата ролја Драги Костовски. Бившиот поет Коста во негова интерпретација претставуваше најполнокрвен и најуверлив лик“.** И во уште едно друго драмско остварување на овој македонски драматичар — „Парадоксот на Диоген“, Драги Костовски ќе биде една од константите во изведбата, импонирајќи со својата сугестивна реализација, особено во реконструирањето на настаните, на што, впрочем, укажува и критичкото размислување на Матеја Матевски изнесено во „Разгледи“.

Во редот на највпечатливите, ако не и најуспешно, најзрело, најцелосно актерско остварување на Драги Костовски секако спаѓа улогата на **Затворениkот** во дуо-драмата „Вител“ од современиот македонски драмски писател Коле Чашуле, со која Драмата на Македонскиот народен театар, како и пред тоа со „Глорија“ од Ранко Маринковиќ, учествуваше на најзначајната смотра на југословенската драматургија и на југословенскиот театар, Стериното позорје во Нови Сад. Не само македонската, туку и југословенската театарска критика имаше пофални зборови за оваа навистина маркантна улога на Д. Костовски. Така, Милосав Мирковиќ во „Експрес политика“ од 14 март 1968 ќе биде побуден, покрај другото, да напише дека **„ослободен од манири, владеејќи со телото и тишината, Драги Костовски од еден симбол разви жива трагична личност, која партнерски доследно го одржа дијалогот, иако во него имаше малку драмски моменти“.** Два дена подоцна во белградска „Политика“, тогашниот нејзин мошне реномиран театарски критичар Мухарем Первиќ луцидно ќе забележи дека Драги Костовски на **„Затворениkот во затворот му даде убедливи човечки размери, совладувајќи ја авторовата склоност кон реторичното и есеистичкото изразување“.** И навистина, оваа ролја, Костовски на сцената на МНТ ја оствари со една максимална внатрешна енергија и концентрација, со еден рафинман и длабока експресивност. Од друга страна, тоа беше голем и благороден, скоро величествен „натпревар“ во глумата на две силни артистички индивидуалности, што му даваа основен тон и печат на овој сценски проект со својата автентична и инспиративна игра. Со други зборови речено, Драги Костовски можеше докрај да се разигра, да блеска, да вивне во просторите на една маестрална креација, благодарение пред сè на убавото партнерство на својот колега од Средната државна театарска школа — Вукан Диневски, правејќи така едно артистичко дуо кое ретко може да се сретне на нашите професионални драмски сцени. И двајцата артисти, располагајќи со убави и сценични фигури, со прекрасни гласовни потенцијали, кои највероајтно за долго време ќе останат ненадминати, покажаа и докажаа до кој висок врв може да стаса актерската уметност, до која мера

таа е во состојба да триумфира и да ги збогати доживувањата со безброј незаборавни мигови, ако е изворна и продуховена, изнијансирана и драмски експресивна. Дури и нешто повеќе од тоа. Зар со ова не е речено сè за неговиот извонреден, вонсериски актерски дострел во Чашулевата драма „Вител"?

Како артист на Драмскиот театар во Скопје, дебитираше во современото драмско дело **„Црна комедија"** од Питер Шефер (режија Васил К. Ќортошев), во кое ја креираше една од двете централни машки ролји. Со својот специфичен сценски темперамент и шарм за еден лежерен стил на игра, што го бара драмскиот текст на Шефер, ѝ втисна мошне силен печат на целата претстава, и заедно со познатиот артист и колега од Средната државна театарска школа, Ацо Јовановски, остави најдобар впечаток. И двајцата актери, посебно Драги Костовски, успеаја да ја избегнат едноличната и изнасилена комика, па определувајќи се за една поприродна и понеметлива интонација, Костовски знаеше да влезе во јадрото на својот лик и да биде сценски присутен толку колку што е тоа најнеопходно, што е секако својство само на мошне талентирани, интелигентни, шармантни артистички индивидуалности.

На сцената на театарот во населбата „Карпош" во Скопје, Драги Костовски, и покрај подолгите паузи на неиграње, со успех се појави и во неколку претстави од современи домашни автори. Неговиот **Учител** во Брешановиот драмски текст „Хамлет во Долно Гаштани" (режија Драги Тозија) беше остварен со акценти на една мошне суптилна и дискретна игра, карактеристична за актерскиот сензибилитет на Драги Костовски. Играта на овој артист како најцелосно да се отвори за нови вредности и изразни валери во доменот на камерното изразување во праизведбата на пиесата „Лиза, Лиза" од доктор Миодраг Мицев (режија Душко Наумовски). Од актерскиот квартет во оваа пиеса, што го сочинуваа искусни и проверени артисти, со исклучок на Марин Бабиќ, единствено Драги Костовски, кој, за жал, иако поретко настапуваше, дејствуваше природно и ненаметливо, освојувајќи ја публиката со нему својствената лежерност, спонтаност, шармантност, духовитост... Сличен впечаток гледачите можеа да понесат и за креацијата на Драги Костовски во драматизацијата на познатиот роман **„И бол и бес"** (режија и драматизација Димитрие Османли).

Случајот сакаше од драмската сцена и од сцената на животот да се раздели со една од најкапиталните ролји не само во руската класика, туку и во светското класично драмско творештво — улогата на **Градоначалникот** во Гоголевиот „Ревизор" (режија Димитар Станковски), што на сцената на скопскиот Драмски театар ја креираше дури и тешко болен — сè додека не легна во болничката постела. Во толкувањето на спомнатиот монументален лик имаше мошне деликатна задача, а и тешкотии поради исцрпеноста од неизлечивата болест. Деликатноста произлегуваше од фактот што сметаше дека не смее да личи на својот славен претходник — Петре Прличко во истата улога, дека мора да излезе од неговата сенка, а единствен услов за тоа беше тргнувањето по самостоен пат во градењето на ликот на Градоначалникот, трагањето по индивидуални акценти во глумата, во што и успеа. Вистина, ретката настапување на сцената не можеше да не остави траги во играта на Драги Костовски, но тој кога беше најпотребно знаеше да се надмине себе си, да заигра со полна сила, наспроти болеста да проговори од драмската сцена со полни гради, иако токму тие му откажуваа, беа зафатени од кобната и неизлечива болест, премалени, па и некако смалени... На гостувањата низ Југославија и посебно во странство (Бугарија), Драги Костовски толкувајќи го грандиозниот лик на Градоначалникот во „Ревизор" ја покажуваше магијата на артистичката игра, во ниеден миг недавајќи на знаење на оние од салонот дека го носи бремето на тивкото согорување на животот, можеби затоа што веруваше дека **„смртта е дофатлива ѕвезда со која се заминува во бескрај".**

За Драги Костовски може и треба уште многу да се размислува. Посебно поглавје заслужува неговиот ангажман во играниот филм, кое веруваме дека и тоа еден ден ќе биде испишано. Останува обврската низ една посебна студија да се оцени истенчениот естетски вкус на овој артист, инаку добитник на највисокото републичко признание — наградата „11 Октомври" и на многу други награди, во поглед на негувањето на сценскиот говор, свесен дека тој е основен, првиот и најважен елемент на сценскиот израз. Своевиден феномен на актерската уметност на Драги Костовски, што бара посебно осветлување, е неговата условна статичност која беше подинамична од било кое движење итн.

Значи, за еден од најблескавите и најсестрани таленти во македонското актерско творештво — Драги Костовски, секогаш има за што да се пишува.

Богат театарски летопис или „...scripta manent"

(Кон книгата „Битолски театарски денонoќија" од Иван Ивановски, во издание на РО БИД „Мисирков", Битола, 1987)

Томислав ОСМАНЛИ

И во својата 14-та книга театарски текстови, доајенот на нашата театарска критика и публицистика, **Иван Ивановски**, уште еднаш го потврдува реномето на искусен и објективен хроничар и актуелен проследувач на нашиот сценски живот, речиси во неговиот интегрален растеж, почнувајќи од првите позрели и институционално организирани театарски појави во новоостварената македонска државност и култура. Иван Ивановски овој свој драгоцен спис му го посветува на континуираниот и — денес тоа слободно може да се констатира — постојан четиридецениски нагорен ôд на **битолскиот Народен театар** што го правеше и го прави цела една плејада значајни културни дејци, театарски ентузијасти, режисери и артисти, бројни поданици на едно, веќе по себе, апориско творештво: ефемерното творештво на сцената.

Работејќи против „заборавот на времето" на повеќе полиња на својата богата и динамична хроничарска, публицистичка, есеистичка и критичарска дејност, овој автор се обидува да го оневозможи заборавот на театарскиот живот, да нè врати на самите живородни врутоци на макотрпниот, но благороден

чин на сценското создавање, не само за да го реафирмира творештвото што е одминато во длабочините на историската сцена, туку и за да го објасни оној творечки след што допира до наши дни, во дејноста на битолската театарска Куќа. Ивановски, значи, сака и успева во тоа **„да се направи неопходната рекапитулација за постигнатото и пропуштеното, да се даде најреална оценка за еден изминат пат“,** што трае од првите денови на ослободувањето и едночинката „Ѓоре Магаревски“ до наши дни.

Оттука, овој значаен труд на Иван Ивановски претставува обид за што посеопфатна авторска хроника за растежот на Народниот театар од Битола, една од најзначајните театарски институции, која и во минатото, како впрочем и во последно време, се афирмира како една од водечките театарски куќи во нашата Република, па и во рамките на југословенскиот театарски живот. Иако според тематскиот пристап овој труд претставува надоврзување на монографијата што под насловот **„40 години Народен театар Битола“** ја потпиша истиот автор, со оглед на неговиот карактер и структура, тој се доживува како авторско надградување на летописот за битолската театарска Куќа. „Битолските театарски денонoќија“, всушност, се духовна биографија на овој колектив.

Книгата, имено, содржи **три дела** од кои првиот донесува десетина вредни есеистички видувања за одредени фази во развитокот на битолскиот Театар, при што од особено значење се разгледите на делото на одредени творци што втиснале силен творечки печат во активноста на овој театар. Таков е случајот со есеите за **Ацо и Димитар Стефановски** и **Владимир Гравчевски,** тримина сценски творци што веќе не се меѓу живите, добивајќи, во овој дел од книгата на Ивановски свој достоен и вреден есеистички hommage. Во овој дел на книгата, авторот, во три различни текста, аналитички ги разгледува и трите генерации артисти што до сега творечки поминале низ виталната битолска театарска сцена. Во т.н. **„прв актерски круг“** опфатени се придонесите на втемелувачите на оваа театарска институција: **Петар Вељановски, Димче Стефановски, Ацо Стефановски, Коста Џековски, Никола Автовски-Боби, Мара Георгиева, Васка Бошкова, Веле Дуковски, Јонче Велевски, Елена Тешанова, Блашка и Предраг Дишљенковиќ, Виолета Џамбазова и Љубе Богевски.** Во вториот театарски круг Ивановски ги сместува артистите и творците од средната генерација, како **Душко и Олга Наумовски, Петар Стојковски-Бабец, Станко Стоилков, Јоана Поповска, Љубиша Трајковски, Киро Лахчански, Владимир Гравчевски, Ратка и Трајко Чоревски, Мирко Стефановски, Оливера Филипова и Иванка Зенделска.** За оние творци што во последно време се вклучија во уметничкото зреење на овој колектив, Ивановски говори во завршниот текст за т.н. „трет актерски круг“. Во овој дел на книгата од значење е и написот за првото гостување на Народниот театар од Битола во странство (НР Бугарија, во 1984), со што се заокружени најзначајните пунктови во развојот на битолската театарска куќа.

Вториот дел на „Битолските театарски денонoќија“ го комплетираат рецензии за многубројните премиери и праизведби што се појавија во последните дваесетина години на оваа сцена, со режисерските потписи на **Љ. Милошевиќ, Љ.Георгиевски, З.Свибен, В.Милчин, С.Унковски** и голем број други сценски творци. Во тој широк спектар на рецензии во кои се опфатени повеќе од триесет претстави, се претставува дел од репертоарското богатство на Театарот во втората половина од неговото севкупно постоење од една, и широкото интересирање на авторот и неговата постојаност во следењето на театарскиот живот на оваа куќа, од друга страна. И низ овие рецензии, Иван Ивановски читателот одново го соочува со своите осведочени вредности во сферата на нашата критичка просудба на полето на театарската уметност. Критиките на Ивановски, освен со својата разговетност, се одликуваат, се чини, и со консеквентноста на авторовите критичарски критериуми кои почиваат — тоа со особено задоволство може да се констатира и во нивниот дијахрониски след и од оваа временска дистанца, на почитувањето на критериумот на креативниот труд вложен во секој поединечен театарски зафат, како и на искрениот респект на овој критичар кон овој творечки однос. Култивираниот и респективниот критичарски говор, но и јасната, аналитичка опсервација на Ивановски, доаѓаат до израз и во овие негови критички разгледи.

Соочен со феноменот на ефемерноста на театарската творба, на особен начин присутен и во театарската критика со која и тој се занимава, чувствувајќи го нејзиното силно дејство во радио-медиумот **(Ивановски своите текстови ги пласира во специјализираната емисија од областа на културата и уметноста „Соочувања“)** — во третиот дел на книгата, авторот на „Битолските театарски денонoќија“ е побуден да напише напомена со есеистички призвуци, за начинот на создавањето на една театарска критика и можностите таа да се зачува во — запис. „Судбината на театарските критики, рецензии, прикази, осврти и сл. што се емитуваат на Радиото“, пишува Ивановски за драматиката што е имплантирана и во критичарскиот поглед за театарот, „е слична на уметноста на актерот. Тие едноставно постојат во мигот на создавањето. Бргу потоа, исчезнуваат. Скоро минимални се трагите што остануваат од прочитаното, слушнатото. Папките исполнети со пишани текстови нечујно се губат, се уништуваат; се бришат лентите на кои е снимено мислењето за една театарска претстава...Во постојаниот натпревар со времето, малку кој од театарските проследувачи и хроничари се во можност, сè што создале да го зачуваат од заборавот на непоштедното време...“. И оваа негова книга е обид, се чини мошне успешен, за зачувување на онаа имагинативна игра на сенките во сценскиот простор и време што ја нарекуваме театарска креација. Ивановски неа ја пишува, очигледно, добро чувствувајќи ја пораката на максимата „Verba volunt, scripta manent“ („Зборовите летаат, записите остануваат“), прибележувајќи го живиот аналитички збор за крилестата уметност на сцената и играта што постои и се губи, вивнувајќи се во духот, а потоа одлетувајќи во — историјата. Спасувајќи ја од „заборавот на времето“, и Ивановски, од флуидната материја на играта ја гради својата авторска историја на „Битолските театарски денонoќија“, составени од три вивнувања и сништа што се случуваат само во необјасливата магија на театарот.

Комичните и трагичните елементи низ делата на Душан Ковачевиќ

За драмите „Маратонците го трчаат почесниот круг", „Радован III", „Собирен центар", „Балкански шпион" и „Свети Ѓорѓија го убива аждерот"[1])

Комедиографите се некој вид алхемичари: од човековите недостатоци, јад, болка, омраза, нетолеранција, создаваат смеа, која нè подучува да се играме со сопственото незадоволство и несреќа и ја изострува нашата моќ за просудување.

Филип Давид[2])

Катерина ПЕТРОВСКА

Со оваа мисла на Филип Давид можеме наполно да се согласиме, особено кога станува збор за комедиографското дело на Душан Ковачевиќ. Тој навистина прави комедија од човековата тага, од човечките слабости и несреќи, низ неговите драми провејува хумор кој извира токму од човековата болка, јад и омраза и засмејува до солзи, но и длабоко се забодува со својата острица на трагикомичноста.

Ликовите на Душан Ковачевиќ извираат токму од оваа наша средина исто така препознатлива по својот јазик, говор, начин на размислување и дејствување. Исто онака како што менталитетот на средината на комедиографот му дава материјал за изградување на таквиот свет, што овој автор во своите комедии успешно и мошне обилно го користи. Но, секако дека комедијата како таква не би ја имала својата потполна вредност ако би била базирана само врз елементите на трагикомичните својства на менталитетот, во комедиите кои се создавани по принципот на апсурдот, елементи од сатирата на средината од која изникнуваат неговите ликови, па дури и елементи на лесна водвиљска комедија, а комедијата својата вредност и оправданоста на своето постоење најдобро го потврдува низ своето сценско дејствување, низ понудата на многу разновидни читања во кои секој ќе најде елемент кој повеќе ќе го истакне од другиот, нудејќи истовремено безброј сценски гледања на човечките слабости и комичноста на слабостите во човекот низ постапката на алхемичарска сценска постапка.

■ Претставувајќи се со **„Маратонците го трчаат почесниот круг"** како автор кој во театарската уметност внесува нов дух, нова изразеност и нов самосвоен сензибилитет, Душан Ковачевиќ пред оние што ги следат новите збиднувања во театарската уметност во таа далечна 1972 година им се претстави пред сè како автор кој во градењето на својата драматуршка и алхемичарска постапка внесува многу елементи кои во својата основа содржат спротивност на она што како драматуршко наследство се знаело и почитувало од порано, како теорија на драматургијата, внесува многу нелогичности и многу експерименти, за својата алхемичарска постапка наоѓа себеоправдување или поточно речено потврда дека ги надминува рамките на алхемичарот и предизвикува огромно интересирање, и меѓу публиката и меѓу критичарите, а својот прв обид го крунисува со голем успех. „Маратонците" го претставуваат како хумористот кој во себе носи некоја посебна смисла за хумор, која овде можеби и се граничи со онаа што во обичниот говор се наречува и црн хумор, но не хумор со цел да засмејува или да исмејува, туку да нè постави пред огледалото на животот. Огледало кое можеби е позајмено од некоја куќа на смеата, каде сите огледала даваат искривена слика на светот, а кој знае можеби токму таквата слика е вистинската слика за светот, за луѓето, за нивните навики и животи, можеби тоа сме ние вистинските такви какви сме, а сето друго околу нас е само илузија, како што ликовите на Душан Ковачевиќ, ставени во гротескната композиција на драмата, повеќе личат на алегориски симболи кои функционираат како живи луѓе, одошто вистински луѓе, но зошто да не се тоа и вистински луѓе, зошто тоа да не биде вистински свет, само гледан од една поинаква призма, гледан на начин кој е поинаков од вообичаениот. Нивната положба, нивните сплетки, нивните постапки и дејства исто така се една призматична проекција на некои збиднувања во животот, па дури може да се рече и на некои секојдневни случувања колку и да тоа звучи прозаично, како што звучи прозаично да се разгледува оваа драма како проекција на некои човечки односи, во одредено време, а всушност времето на збиднувањата е поливалентно; тоа го докажува филмот снимен по предлог-текстот на драмата во кој времето на збиднувањата е сосема изместено во минатото, а исто така може да се измести и кон иднината. Сето тоа ги потенцира сите оние особини кои човекот ги носи во себе, а најмалку се човечки, овде комедијата се темели токму на овие недостатоци во човекот, притоа давајќи акцент на таа гротескност на ликовите, а и фантастичност на настаните со што младиот Душан Ковачевиќ го ставаат во редот на оние драмски автори кои градат своевидна драматургија, драматургија на смеата и болката.

Низ сликите на десниот профил на Белград во некое сегашно време кое исто така може да биде и минато и иднина, зашто човековата алчност е голема и постојана, времето се менува или стои, а човекот е секогаш само човек со сите свои недостатоци. Низ шесте слики нè воведува во еден свет на искривени човечки претстави, свет кој не е далеку од оној свет што самите го живееме. Свет без вистински чувства и вистински пријатели, свет без доверба, а каква доверба меѓу оние кои меѓусебно се поткрадуваат.

Таа смеа што се слуша како дел од претставата е смеа што боли, смеа што е резултат на себепрепознавањето. Но, гротескноста од друга страна никако не го дозволува наполното идентификување, тоа останува само на ниво на делумното, односно нема идентификување, а сепак сме сите заедно тука некаде помалку или повеќе. Со своите пороци на живеењето, како што драмата се темели врз недостатоците на човековото живеење и постоење.

Како рецепт за траење, траење на тој свет на гротескноста и порази на човекот од самиот себе, трае низ изведбите

---

1) Пет комедии кои го карактеризираат творечкиот растеж на Д.Ковачевиќ

2) Во поговорот на изданието „Драми", БИГЗ 1983

и низ аплаузите на публиката, трае и уште долго ќе трае на сцените на нашите театарски куќи, затоа што продира во длабината на човековата душа и засмејува до болка, а сепак тоа не го чувствуваме во темнината на салата каде успешно можеме да се скриеме и од самите себе. Исто така како што трае и „Радован III" со својата вечна желба за враќање во родниот крај. Тргнувајќи од истите принципи, а притоа внесувајќи повеќе елементи на животност и намалувајќи ја мерката на гротескност на една обична димензија, гротескност која сепак и овде ќе биде главен носител на комедиографското.

■ Влегувајќи во светот на драмата на голема врата со своето прво дело „Маратонците го трчаат почесниот круг", и оставајќи силен впечаток кај сите, со **„Радован Трети"** наредната (1973) година само го потврдува и уште повеќе го засилува впечатокот, преку сите оние елементи кои и понатаму ќе го следат неговиот развој како автор и ќе бидат карактерно одбележје на неговата драматургија. Прикажувајќи се и овој пат како автор кој на своето дело му вдахнува еден особен вид на хумор кој засмејува, во кој се препознаваме или препознаваме некој друг, така таа препознатливост не е секогаш уверлива што придонесува за неговата популарност. Хуморот на ликовите во ова дело е измешано со трагиката што јунаците на Ковачевиќ ја носат во себе, јунаците кои ја продолжуваат неговата низа на трагикомични антијунаци, од кои можеби и најдолго во сеќавањата ќе остане Радован и покрај сите оние што авторот понатаму ќе ги изградува, доградувајќи го својот алхемичарски пристап на комедијата.

Засмејува тој механизам на хуморот кој дејствува во името на гротескното, кој гротескното го спојува со секојдневието на малиот човек, човек без можност да се пронајде себе во големиот град, далеку од својот роден крај, од кој, патем речено, еднаш избегал во потрага по подобро. Но, со себе ги понел и своите обичаи и своите навики, старите пресметки со соседите, кои исто така го следат на тој пат, држејќи се до патријархалноста како начин на размислување и принцип во дејствувањето, се спротивставува на новоздобиените навики, сепак, во себе нема ништо патријархално, донесувајќи го сопствениот менталитет кој се обидува да се прилагоди кон новонаметнатиот, но сепак останува поразен, фатен во сопствената апсурдност на менталитетот, тој се бунтува и се пресметува со сите, најпрвин со самиот себе потоа со најблиската околина, со семејството, соседите. Затоа механизмот на гротескноста и хуморноста овде се потврдува како и обично во рамката на семејната драма, претесна за ширината на идеите, па затоа дејството ги надминува рамките на затвореност во една херметична средина и наместо нивна затвореност донесува нова мисла за Радован како дел од општеството, дел од една народна филозофија на која, придодавајќи ја гротескноста на ситуациите, ѝ дава нота на хумор. И овде, како и во „Маратонците го трчат почесниот круг", внесувањето на фантастични елементи во драмата доаѓа во функција на драматиката.

Трагиката е длабоко некаде во сите ликови заедно и во секој од нив одделно како индивидуа, трагичноста на секојдневното постоење, трагичноста на човековото живеење воопшто. Сатира на односите меѓу луѓето и на човекот кон она што го опкружува. Светот на Радован, сепак, во себе содржи одредена доза на херметичност, а сепак тоа е свет како производ на општествените односи, пред нас се одвива една семејна драма — комедија, која може да се случува овде или онде, која исто така е затворена во својот менталитет на случување и која целиот механизам на смеа го образложува низ дејствувањето на сличности во спротивностите, ставајќи го во дејство механизмот. Радован наспроти другите личности од аренатa, секој посебно и сите заедно. Затоа не случајно доаѓа како кулминација последната сцена и како расплет воопшто.

Со здружени сили против заедничкиот „непријател" секогаш сами против сите, сам против другите замислени и вистински непријатели, повеќето замислени одошто вистински, чувство на загрозеност на сопствената егзистенција, загрозеност на својот микро — свет, настојување да не се признае поразот, настојување поразот да се претвори во победа, да се биде со сите, а пак наспроти некого или нешто, било што. Така нацртаниот човек е наш топол, симпатичен трагично-комичен јунак, кој е дел од големиот свет и негов производ секако дека како таков е и јунак низ кој функционира драмата, јунак носител на драмското дејство во една комплексна драма на многу смеа и сатира која низ својот симболички облик избива на површина во некои сцени, трагичноста на таквото живеење. А во своето театарско живеење драмата сè повеќе станува драма на импровизации и како таква ја покажува својата отвореност и многузначност.

■ Дали во својот авторски растеж низ бурните гротескни комедии на смеа и солзи пронаоѓа некоја своја сопствена мерка која ќе се отслика во корелацијата помеѓу елементите на фантастичноста и реалноста? По првите комедии исполнети со многу симболи и алегории, Душан Ковачевиќ сè повеќе се определува да ги разгледува човечките слабости во неговата внатрешност и сè повеќе во драмите што следуваат се чувствува животност, сè повеќе сатира на живеењето, сè повеќе трагика, сè помалку лесна комедија, па така доаѓаме до еден друг Душан Ковачевиќ, кој не е поинаков од првиот во своите идеи, но затоа е поинаков во начинот на обликувањето на тие идеи, така доаѓаме до драмата **„Собирен центар"** која по неколку помалку значајни авторски обиди во драмата, и неколку добри филмски остварувања, доаѓа скоро десет години подоцна од „Маратонците го трчаат почесниот круг" и во 1981 година пред нас е стариот и новиот автор со нови идеи и иста преокупираност со малиот човек и сатирата на аномалиите во неговото живеење и една авторска изграденост во наоѓањето на корелацијата, всушност на фантастичните ирационалности, наспроти светот на секојдневието. Овде Душан Ковачевиќ истражува по длабините на човековата совест, ставајќи ги луѓето и нивните сенки во однос кон еден човек, една идеја. За разлика од првите драмски обиди, овде драмата е поделена на два спротивставени света со никакво мешање меѓусебе, а и кога се допираат, тоа не е никаква илузија, туку решение кое може да се најде во реалноста како логична последица на одредени човечки ситуации.

Животот и смртта како два колотека и еден тек низ споредбите на човечното и нечовечното однесување, низ укажување на сите оние недостатоци кои го следат живиот човек, и согледувањето на вистинските цели на сите оние што го опкружувале во мигот на сопствената смрт, изнесувајќи ја сета лицемерност на животните постапки, соочувајќи се со вистинската состојба на работите, човекот во мигот кога лебдее помеѓу животот и смртта сепак ја одбира смртта како спас, спас од животните лицемерности, во мигот на соочување со вистинската состојба на работите. Враќањето уште еднаш во светот на животноста како шанса да се остане во толку саканиот свет, се претвора сепак само во проверка на она што веќе го знае, да се соочи со вистината и со оние кои грешат кон него и кон мртвите воопшто, да им ги прости гревовите, и пак да го најде својот мир во Собирниот центар каде на километри има само пустина, во светот на луѓето зближени со една единствена заедничка неволја — смртта.

Оваа драма исполнета со сатирични елементи, оди една скала најгоре во градењето на комедиографското во делата на Душан Ковачевиќ, овде сè е синтетизирано, елементите на таканаречениот обичен хумор се сведени на најмала можна мерка, а за центар и цел на секоја сатира, секој збор или движење кое се поставува во драмата и во функција на токму таа цел да се исмее човечката слабост во вид на лицемерство, негрижа, но и не толку да исмева како што има цел да укажува на човековите недостатоци во една поблага форма, низ една ирониja на случајното, без предимензионирање, повеќе со внесување на некои ирационални елементи. Односот на животот и смртта, односот на живеењето и умирањето, односот кон смртта, односот кон човекот, односот кон светот што го опкружува секој од нас и односот на нашиот микро-свет е само проекција во односите во големиот свет, кој е во состојба сè да заборави, секој човечки напор за да создаде нешто по што ќе го паметат и тогаш кога нема да биде меѓу живите, да го обесвреди, и залуден е секој напор да се создаде големо дело, па и да биде создадено било какво дело, оној што умира е само мртов човек, човек без перспектива, човек кого и најблиските го гонат од сопствените сништа.

■ Така во смртта наоѓаме само огорчени луѓе, огорчени на сè и сешто што ги опкружува во животот, а сега околу нив владее мирот и тишината, тие со некаква дистанца гледаат на живите онакви какви ги понеле во сеќавањата. Оставајќи ни го прашањето за сопствената вина кон определувањето на еден живот, можеби некоја невнимателност може да ја смени судбината на еден човек, неодговорноста во човечките постапки, случајноста на определувањето некаква судбина, нечиј живот или смрт.

■ Она што овде са јавува како една споредна идеја, као еден споредeн напомнат тек на драмското, го најавува размислувањето на авторот за проблемот на затвореноста на човекот во една идеја, и по патиштата по кои таа идеја го води неговиот живот, за ваквата идеја потполно да ја развива во следното драмско дело **„Балкански шпион“**, кое се појавува 1982 година, како продолжение на мислата и како хумор кој, сепак, е многу далеку од оној што го карактеризираше драмското творештво на Душан Ковачевиќ од пред десетина години, тоа е хумор кој е некакво логично продолжение на неговиот развоен пат. Така елементите на лесен хумор, на смеата што доаѓа од надвор, сè повеќе се пренесуваат на смеа што е вткаена внатре во делото, но не е тоа смеа што избива од темницата, туку длабока сатира која смеата ја претвора во тишина. Така, пред нас се одвива драма која во себе носи многу сатира и примеси на горчлив хумор.

Давајќи ни можност да се запрашаме какви се патиштата на човековата душа, до каде може да се движи човековата фантазија, колку далеку може да достаса човековиот фанатизам, каде се границите на вообразувањето кај човекот, и до каде таквиот човек може да се движи по патот на себеуништување. Во центарот на вниманието тоа е човекот Илија Чворовиќ, но никако не можеме да речеме дека авторот се занимава со една поединечна судбина, еден поединечен менталитет. Кај него, како и кај повеќето јунаци што ги среќаваме низ драмите на Ковачевиќ, менталитетот произлегува од средината, човекот со своите аномалии доаѓа како директен производ на средината која го опкружува од онаа што претставува негова најблиска околина до онаа што го претставува општеството. Така, во исто време пред нас се одвива сатира на менталитетот и комедија на општеството. Таа комедија доаѓа како морално распаѓање на средината, а во човекот кој акумулира енергија, како последица на акумулирањето, се случува експлозија која ја разнесува средината, во која се движи ликот и доведува до една трагична ситуација до меѓусебно уништување, исто така како што Илија Чворовиќ го следи својот подстанар сè до смртта.

Поединецот како центар на делото, како и во другите драми на Душан Ковачевиќ, е поставен во рамките на своето семејство. Исто како што семејството за него претставува огледало на општеството, поединецот претставува огледало на семејството. Во таквата поврзаност доаѓаат до израз сите општествени аномалии и негативности, кои свои манифестации наоѓаат низ поединецот и неговите постапки. Душан Ковачевиќ како автор отсекогаш се интересира за односот на поединецот и власта, односот на индивидуалната и тоталната свест, затоа ја избегнува замката неговите јунаци да останат само на ниво на еден локален менталитет, туку ги развива до една општа манијална димензија која своите корени ги носи од средината и менталитетот. Од тука драмата „Балкански шпион“ може да се определи како „манипулација на балкански начин“, односно како драма на аномалната свест, како драматската свест и нејзиниот развоен пат сè до границите на манијакалност, ставајќи ги јунаците во улога на оние што гонат или оние кои се прогонувани, одредувајќи го нивното однесување како вечна борба на антагонизми и судир на два света, еден манијакално изопачен, насилен и еден угледен.

Во судирот на овие два света изникнува комедијата и трагедијата воедно, но никако не треба да се заборави дека токму во оваа драма на Душан Ковачевиќ се среќаваме со најмалку елементи на комедиографското, како низ својот авторски пат и низ своето авторско истражување полека да ги остава комедиографските елементи за изразување на своите идеи, и сè повеќе наместо со симболи и алегории, гротески и фантазии се служи со елементите на сатиричниот израз каде надворешните манифестации се пренесуваат на психата. Градењето на неговиот јунак кој во себе ги носи сите карактеристики на средината, бидејќи авторот ни овде како и во ниедно свое драмско, не бега од фолкорното,препознатливото, туку напротив тој го потенцира и овде, давајќи му димензија на аномалност која, нагласувајќи ја наместа, станува апсурд. И додека во претходните дела таа апсурдност е изразена низ драмскиот детал, во „Балкански шпион“ таа апсурдност се пренесува на планот на идејноста и станува апсурд на една идеја, апсурд на човекот. Со остри линии го оцртува тој свој нов јунак, но со посебно внимание на она што значи детал, но не детал како ситничавост или развлеченост, туку како детал со функција, детал кој се доведува до неверојатност. Таквиот јунак со јасно извлечени карактерни особини, затворен во својата идеја и својата манијакалност и искривеност допира до читателот со својот горчлив хумор. Така, на крајот заклучуваме дека пред нас се одвива уште една трагикомедија од семејниот живот.

Во својата структурна поставеност на идејата во два чина и пет слики, ја наголемува драматичноста, а целото дејство се случува во една затворена просторија во која ликовите најчесто доаѓаат од некаде или заминуваат некаде, постојано некаде брзаат, а никаде не стасуваат. Се вртат во затворениот круг на идеи и остануваат поразени од животот. За своите постапки оправдување наоѓаат во нешто што се наоѓа надвор од вистината и надвор од нивното битие. Илија Чворовиќ, под изговор дека ја спасува државата, прогонува човек „ни крив ни должен“, опседнат од својата идеја зад која се крие всушност и вистинската причина, а тоа е наеднаш разбудениот звер во

него, долго скриваните комплекси и догматизмот на сфаќањето на човекот кој бил скриен во неговата потсвест. Таквиот јунак е истовремено и трагичен и комичен, така комедијата функционира низ неговите постапки и односи во средината. Произлегувајќи од средината, оваа трагикомична фарса функционира токму во таа средина, привлекувајќи внимание со интересното изнесување на проблемот за човекот, неговата свест и потсвест.

■ Додека пред нас Душан Ковачевиќ се претставува сè повеќе како трагичар, сè помалку како комичар, сè повеќе обземен со судбината на човекот и неговото место во создавањето на историјата или влијанието на историските настани врз поединечните судбини, па како и обично една мисла што попатно се јавува во претходната, сосема се развива во следната драма, така доаѓаме и до најновото остварување на Душан Ковачевиќ **„Свети Ѓорѓија го убива аждерот"**.

Тргнувајќи од старата легенда за Свети Ѓорѓија и змејот и од пораката за доброто на неговата мисија, Душан Ковачевиќ гради драма на човечки судбини кои и онака сами по себе претставуваат мала драма во големата конструкција на драмата, собрани на едно место, со заедничка судбина во предвестието на новите воени времиња, со сеуште живи рани што ги донеле од војната или од судбината. Тие воини, некогашни силни, смели луѓе, полни со верба и оптимизам, сега незадоволни инвалиди кои не знаат што да почнат со себе, луѓе во својата безделност кои се измачуваат и самите, барем исто онолку колку ги измачуваат и другите околу себе. Луѓе кои се во конфликт со сè па и со животот, собрани околу кафеаната како единствено место на сопственото живеење, кафеаната која е поставена како центар на дејството, место каде се случуваат повеќето од сцените, од првиот дел. Најсилна светлина е фрлена токму врз овие луѓе со цел да се објасни нивната судбина, но не од аспект да се предизвика некакво сочувство кај читателот (гледачот), туку да се засили конфликтот кој е евидентен уште од првата појава, тоа е конфликтот на човекот-инвалид со средината и со самиот себе, конфликтот со своето постоење. Ликови кои војната, чиј здив се насетува во првиот, а потполно ѝ е посветен вториот дел на драмата; ќе ги здружи во заедничката смрт, а на бојното поле ќе останат само жените и децата. Смртта доаѓа како единствено решение на сите нивни меѓусебни конфликти, како единствена можна и праведна разврска од која ќе изникне симболот на Свети Ѓорѓија, како симбол на правдата и добрината, како симбол на победата на доброто над злото, но во својот симболичен одраз добива и една нова димензија-тоа е симбол на поразот на човекот. Неговата појава доаѓа во мигот кога човекот како таков е поразен, тој се појавува и како спасител и како најавувач на смртта.

Земајќи ги за мото зборовите на Иво Андриќ од „Крајпатните знаци" — премногу овој народ претрпел од неред, насилство и неправда и премногу се навикнал да ги посегнува со подмолно роптање или да се буни против нив, спрема времето и околностите. Помеѓу злокобните, одмазднички мисли и повремени побуни им помина горчлив и пуст векот. За сè друго тие се неосетливи и непристапни. Понекогаш човекот се прашува да не е духот на повеќето балкански народи засекогаш отворен и можеби никогаш веќе нема да може ништо друго туку единствено: да трпи насилство или самиот да го прави. Тргнувајќи од ваквата претпоставка, авторот сите ликови ги гради по принципот на луѓе кои од сите човекови чувства го познаваат најмногу чувството на омраза. И кога сакаат тие мразат, нивната љубов е горчлива, нивното сакање е измачување на нивната добрина. Единствено решение во сите ситуации е убиството како чин на излез, убивањето како врвна човечка дејност. Се убива во име на љубовта, се убива во име на одмаздата, се убива во име на правдата и во нервно растројство, се убива пред да се биде убиен, се убива во пресметка во која сите сведоци на таа пресметка ќе бидат убиени.

Определувајќи ја драмата како адаптација на незавршен роман, на секоја слика авторот ѝ дава посебен наслов, почнувајќи со „Катарина Џандарова и Гаврило Виковиќ" и завршувајќи ја драмата со слика со ист наслов, тој пред сè заокружува една целина на човечки судбини кои како што повеќепати е споменато завршуваат трагично, но и воедно на единствено можен начин сите неправди се исправени, злото е уништено, единствено остануваат Катарина Џандарова и Ване сиракот на сцената исполнета со сенки и сеништа. Одигрувајќи се од вечерта пред атентатот на Фердинанд до Церската битка, пред нас се отвора драмата на судбини на бивши воини и сегашни шверцери, луѓе обележени од раѓањето со некаква физичка мана, но и луѓе чија психа потполно одговара на зборовите од почетокот иако навидум ништо не им недостасува, и како такви постојано се наоѓаат на маргините од збиднувањата, емотивни во реагирањата, пријатели со непријателите, непријатели на пријателите, полни со парадокси, секогаш подготвени да бидат употребени како топовска храна и свесни дека нивната улога во историјата се состои во таквото нивно функционирање.

Како основна поставка на авторот од која тргнува е да прозборува за губитничката улога на народот во војната, а како поминува државата тоа е сеедно, или во насловот на шестиот дел „Блазе си ти Алекса", дел во кој се опишува смртта на старецот, блазе си ти затоа што нема да бидеш сведок на уште една кланица, на уште еден пораз на народот, блазе си ти што не мораш да го живееш она што на останатите им претстои. По овој дел нè префрла на фронтот во сцена која го одразува бунтот на воините, бунт кој доаѓа како кулминација на конфликтот, бунт кој ќе одведе до трагичното финале на драмата, бунт против оние што ги одвоиле луѓето од домовите, бунт против оние што останале како неспособни дома, бунт против својата положба, бунт иако последен очајнички напор да се избегне судбината, бунт како завист и како желба да му се напакости на другиот, бунт како желба за изедначување. Така во предвестието на големата битка во првите борбени редови поназад ќе се најдат и инвалиди, а заедно со своите соселани кои овде не се по казна на командата, туку по казна на судбината, заедно со лекарот-доброволец кој во својата желба да им помогне на пријателите ќе се најде заедно со нив во првите борбени редови. Наоѓајќи се така соочени едни со други, како неминовност се наметнува конфликтот: доаѓа до пресметка на старите сметки, а на сето тоа се надоврзува нервната напнатост и почетокот на борбата од која и нема да се најде друг излез освен оној единствениот кој води директно во смртта.

Секако дека со својата тематика и трагика оваа драма е далеку од сите добро препознатливи елементи на хуморот кај Душан Ковачевиќ, сепак на моменти мачната атмосфера на времето ја разбива вербалниот хумор, кој на драмата ѝ дава димензија на животност. Оној хумор кој порано му служеше за зголемување на ситуационата гротескност, овде му служи за разбивање на таа гротеска која избива од самата ситуација и од времето во кое настанува. Градејќи ги ликовите според веќе добро познатиот концепт, пред нас се отвора цела низа на промашени животи кои состојбата на душата ја носат на видело, нивниот физички недостаток како судбина и како причина за гневното однесување, па дури и униформата како судбина,

како товар и причина за таквото однесување, носејќи ја судбината како белег на човечноста, човекот и жената која ги измачува сите околу себе и самата себе, старецот кој добрината ја бара во детето и својата старечка грижа му ја подарува токму на тоа дете сираче, согледувајќи ја однапред пропаста која се наднесува над неговиот род, не како судбина туку како казна за нивните недолични постапки, тука се и оние кои во занесот со песна на усните стануваат топовска храна за во последниот миг да ја дознаат сета тежина на сопствената судбина и оние стари воини кои поминале многу битки, сепак останале во животот, останале со сопствените болки нервно исцрпени и способни да издадат само една единствена команда — „во смрт". Трагедијата и комедијата навистина и овде се допираат, но овде акцентот е фрлен токму на трагедијата, на трагедијата на човековото живеење, а комичното е занемарливо дополнување за постигање на животност на збиднувањата. Свети Ѓорѓија го убива аждерот, сите неправди се исправени, тој оди во легендата и којзнае дали веќе некогаш ќе се појави, воините остануваат на бојното поле, а низ темницата се пробиваат жената и детето како симбол на некоја подобра иднина со луѓе кои ќе знаат за помалку суровости од овие кои ги остават зад себе, драмата завршува или започнува за оние кои останале.

„Може ли да се рече дека јунаците на Душан Ковачевиќ во неговите комедии претежно се манијаци, параноици, фашисоидни типови? Дали тоа се политички драми? Душан Ковачевиќ остро и прецизно ги извлекува главните карактеристики на ликовите. Нивните недостатоци ги зголемува до апсурд. Како што веќе напоменав, тие се никулци на ова тло, од наша гора лист, типични примероци на овдешната школа на примитивизмот. Лесно се препознаваат по своите постапки и по својот речник. Во тој смисла овие комедии се политички комедии на менталитетот. Некој вид заклучок може да се изведе: Ковачевиќ е автор со посебна дарба, кој недостатоците, заблудите и глупоста на една средина ги излага на разорна смеа, но тоа секако не е хумор од ограничен локален домет".[3])

Кон оваа констатација треба да се напомене дека низ некое свое авторско зреење и истражување, Душан Ковачевиќ со својата последна драма не е веќе автор кој низ смеа проговорува за животот, туку автор кој ја изнесува животната вистина на човекот во премрежието на времето. Драмата сè повеќе од семејна станува општествена, сè повеќе политична, сè повеќе јасно определувачка. Истакнувајќи уште еден квалитет на автор кој никогаш не се задржувал на механизмите со кои веќе еднаш допрел до некакви дострели, туку секогаш оди напред во средства, барајќи сè посоодветен начин да ја изрази сопствената идеја, барајќи соодветен начин да ја предаде идејата и сè повеќе автор во чии дела на преден план сè повеќе избива трагичкото,а сè помалку хуморот, сè повеќе човечката болка го добива својот вистински облик. Останувајќи да истражува по просториите на менталитетот на човекот од нашите простори и сакајќи како и секој љубопитен човек да сирне да види што се наоѓа од онаа друга страна, онаа која е надвор од манифестационото однесување, како широката насмевка од друга страна се претворува во тажна гримаса, одеднаш се отвора срцето и целата болка избива на виделина. Така го гради својот трагикомичен свет Душан Ковачевиќ по принципите на некоја сопствена алхемиска метода која со текот на времето сè повеќе прима елементи на трагедија и сè повеќе наместо силна смеа од темницата на салата се слуша пригушен ромор и болка, и така во проникнувањето на елементите на комичното и трагичното уште еднаш трагедијата останува како вечна категорија, како судбина на човекот барем на овие наши простори.

---

[3])Филип Давид, „Драми", Душан Ковачевиќ, БИГЗ Белград

Живко Чинго (1935– 1987)

Берач на гајлиња

Живко Чинго

Прозаист и драмски писател, **Живко Чинго** со „сочна и елиптична проза за средбата на македонското село со социјализмот" уверливо внесе голема свежина во македонската национална литература со што извонредно значајно придонесе за нејзината афирмација како на родната почва, така и пошироко низ земјата, но и надвор од границите на Југославија.

Делата на Чинго се преведувани на српскохрватски, словенечки и албански јазик, на полски, француски, унгарски и германски.

За својот опус, тој е добитник на бројни награди меѓу кои се „Рациновото признание", „11 Октомври", „1 Мај" и „Стерија".

Живко Чинго е роден во охридското село Велгошти во 1935 година. Филозофски факултет заврши во Скопје, а член на Друштвото на писателите на Македонија стана во 1963 година. Од 1975 до 1979 година беше директор на Драмата на МНТ, а потоа до 1983 година и управник на МНТ. Оттогаш до смртта на 11 август 1987 година беше советник во Републичкиот комитет за култура.

Опус: „Пасквелија" 1963 (раскази), „Семејството Огулиновци" 1965, „Нова Пасквелија" 1965 (раскази), „Сребрени снегови" 1966 (роман за деца), „Пожар" 1970 (раскази), „Големата вода" 1971 (роман), **„Образов"** 1973, **„Sидот, водата"** 1976, **„Кенгурски скок"** 1979 и **„Макавејски празници** 1982 – драми, „Накусо" 1984 (раскази)...

Бранко СТАВРЕВ

(За „Образов", „Sидот, водата", „Кенгурски скок", „Макавејски празници" и „Сурати" од Живко Чинго)

■ „Образов"

Првпат Чинго ја качи на сцена својата Пасквелија со пиесата „Образов".

Дојде во Театарот и во сосема негов стил ни рече да не си ставаме трн во здрава нога.

Мене одамна ми беше оставил впечаток еден негов расказ во кој тој се залагаше за одмеѓување на меѓите.

„Ги кренавме меѓите и во градините донесовме трактори".

Образов го поставуваше токму тоа прашање: од каде сега меѓи, кога еднаш веќе ги урнавме?

Драмата е за мене чекор поблиску до животот, говореше.

Ја разбирам како поезија.

Радост е кога гледате како човекот се движи, работи, мисли. Драмата ја пишував како што ги пишував и расказите, упорно и пополека. Јас многу не се збунувам ако не ги најдам во моментот најзгодните решенија, за мене е најважно да имам што да кажам, да ме носи животот. Секогаш сум бил за природниот тек на работите.

Познат како расен раскажувач, неговата прва драма предизвика огромно љубопитство.

На една од претставите присуствуваше Бојан Ступица.

Тој овозможи претставата да се изведе и во Белград, во Југословенско драмско позориште.

Мирковиќ пишуваше дека во „Образов" Чинго е како Мајаковски. Сигурно дека не беше Мајаковски. Како и во Пасквелиите си беше Чинго, постојано ангажиран и како човек и како автор за сè што го брануваше живеењето на неговиот современик.

Вечен берач на човечки гајлиња.

„Образов" беше повод да сфатам дека Чинго како и Бабељ се иритира кога литературата е фалсификација.

Не е моја заслуга, дека којзнае како, во мене се всели демонот или ангелот на уметноста, наречувајте го како сакате. И јас му се потчинувам како роб. Му ја продадов душата и треба да пишувам по најдобар начин. Во тоа е мојата среќа и мојот крст. Се чини, сепак, крст. Но, одземете ми го – и заедно со него од срцето ќе ми истече сета крв. Таа работа ме прави човек, а не одески уличен филозоф.

Таков еден размислувач во „Образов" како да е самиот писател во лицето на Јакир.

Подлабоки анализи ќе покажат дека „Образов" и за Чинго и за македонската драмска литература ќе имаат поголеми значења одошто било кој во тоа време можеше да претпостави.

Иван Мазов за „Образов“:

„На сцената на Македонскиот народен театар беше изведена драмата 'Образов' од Живко Чинго, досега присутен во македонската литература исклучиво како прозаист.

Овој свој драмски првенец Чинго го наречува 'Образов', но се чини дека слободно можел да го крсти и како 'Образов и Јакир'. Идејата на Чинго е преку судбината на еден човек, во конкретниов случај на Образов, а во врска со него и на Јакир, да укаже на потребата од тоа човекот да си остане човек во моментот кога извесна категорија луѓе, пред сè оние од Револуцијата забораваат на тоа. Режисерот Бранко Ставрев, кој ја имаше поставено пиесата на Чинго, таа идеја уште поконкретно ја определува како одмеѓување на човекот, односно како рушење на она што таа категорија луѓе го сплела околу себе и на извесен начин се отуѓила и од идеалите за кои се бореле и од себе самата. Тоа напоменување на идеалите од Револуцијата и на човечкото воопшто, Чинго го покажува низ ликот на Лестер и двете негови мелодии што како лајтмотив се проблекуваат низ целата пиеса, како и низ трагичната судбина на Јакир, додека Ставрев на истите тие идеали укажува кога вели дека денес кај нас некои луѓе подзаборавиле на Богомила.

До трагичност Чинго ја развива и судбината на Образов, човекот од Револуцијата што како долгогодишен партиски функционер во наши денови заборавил на човечката суштина и на Револуцијата и на човекот, за да се најде на крајот сам и осамен, напуштен од сите и празен во себе. Покрај него ќе остане само жена му Елена која ќе го потсети дека вистината за животот е можеби поинаква од онаа што им се чинела и Јакир, неговиот другар од Револуцијата и претходник на неговата функција како партиски секретар, кој неправедно бил отстранет од неа и кој, како човек што не ја загубил верата во човекот и времето на кое заеднички му припаѓале, сега ќе му напомне дека не се пресечени сите патишта за човековата среќа.

Добро е, и тоа мошне добро, што Чинго својата идеја, во основа политичка, не ја третира само во сферата на политиката, туку ја префрла на човечки релации“.

■ „Сидот, водата“

Драмата е литературно дело во кое е суштествено авторот да молчи, а ликовите да говорат и творат, вели Хуго Клајн. Во „читањето“ на „Сидот, водата“ ние доаѓаме до изненадата кога, ослободени од натисокот да сме во постојан тек со преносните значења на кажувањето, го здогледуваме Чинговиот човек и јунак во жива и животна ситуација, откриваме еден потенцијален Чинго кој ни го затскрива прозата, а го препорачува драмата. Тука веќе никој не губи: театарот добива драма со автентична проблематика, а литературата, преку театарот, нови приврзаници и поклоници.

Зошто овој цитат на Атанас Вангелов?

Затоа што во целост ги погодува претензиите театарот и литературата да прифатат соработка од овој вид.

Краткиот роман „Големата вода“ на Чинго ја доживеа прекрасната судбина на неговите книги раскази.

„Големата вода“ е таков текст кој не се искажува и не се исцрпува низ едно читање. Токму како и неговите кратки, лирски, темпераментно, и за наши поими, чудесно сугестивно напишани раскази, таа нуди еден нов агол при повторното комуницирање со неа, една содржина која секогаш се остварува низ процесот на читањето и која никогаш не е дефинитивна (Милан Ѓурчинов).

Оттука сценското читање на „Големата вода“ не значеше драматизација во нејзината класична (или подобро шаблонска) смисла, туку едно своевидно уривање на еден уметнички вид (романот) заради еден друг уметнички вид (претставата).

„Големата вода“ како „Сид, вода“ доживеа слична судбина како „Големата вода“. Во таа игра со зборови е содржана една превосходна суштина: поддршката што ширум Југославија (до Трст) ѝ беше дадена може да инспирира цела една трета книга. Но, не сакав тоа да кажам. Сакав да кажам дека доколку кај Чинго постоеле каквигоде дилеми дали освен на прозата му припаѓа и на театарот, со „Сидот, водата“ беа дефинитивно разрешени, и понатаму сцената како универзална лабораторија во која се прават вечни, трајни и мигновени вивисекции на Човекот, Времето и Просторот, го предизвикаа Чинго да ја збогати нашата литература со неколку оригинални драми.

„Образов“

„Sидот, водата“

Петре Бакевски за „Sидот, водата“:

„Проклет да бидам, убава претстава. Живко Чинго е раскажувач кој возбудува и понесува. Неговата 'Голема вода' е роман кој се чита и препрочитува во еден здив. Времето, животот и над сè — човекот, се основните вредности кои Чинго ги истражува, насликува и осмислува. Време — простор во кој се сместени и животот и човекот, време, во случајов оградено со sидови — високи, недостижни, непрескокливи, sидови што одзиваат во совеста на самото тоа време кое cосидано го сопираат и чуваат од логичката менливост.

Животот — сместен во порите на тоа покопано време, живот на кој не може да му се потклекне, спокојно да му се предаде, живот кој е само шаблонизиран, притиснат, натегнат, накалемен, живот сместен во една страотна и жестока поизветвена рамка. И над сè — човекот, тој голем човек, потиснат и заборавен (но, единствен критериум на сите времиња и на сите животи) човек кој живее меѓу затворената суровата стварност, човек кој отаде sидовите мора да го најде вистинското и вредното.

Да, Големата вода, тој широк и безграничен простор на животот, вода која се продолжува во секоја намачена душа како спас, како утеха, како надеж — единствена вода која ќе дојде, ќе ја разнесе суровоста на cосиданата стварност, ќе го отвори животот за кој толку многу се копнее и се страда.

Чинговата паралела меѓу овие категории е јасна и недвосмислена. Наспроти мртвото — живото, наспроти cосиданото и суровото — безграничното, големото, и човечкото, наспроти затворената рамка чија сенка демне како бесилка чистите, наивните, голите детски души“.

■ **„Кенгурски скок“**

за кенгурот:

место во класификацијата: тип 'рбетник (вертебрата)

класа: цицачи (мамалиа)

ред: торбари (марсупиалиа)

стручен назив: макропус

живеалиште: шумите и рамниците на Австралија

должина на животот: околу десет години (во заточеништво) живее во глутница од најмалку десет единки.

Во случај на опасност бега правејќи огромни скокови.

Ниеден друг 'рбетник не е толку совршено прилагоден за скокање.

По природа мирољубив.

Се храни исклучително со растителна храна.

Сепак, поседува опасно оружје: задните нозе имаат силни канџи, такашто со еден удар може да распори куче.

Кенгурите многу ги ловат поради скапоценото крзно и многу вкусното месо, така што денес мораме да ги заштитиме од истребување.

за скокот:

Во „Кенгурски скок“ влегов низ неговиот работен наслов кој гласеше: Животот на Чали или Бизнис Френч.

Едно стебло исечено од коренот врзано во светскиот судбински сплав, патува низ една друга татковина, низ едно повторено училиште на животот.

И Човекот по вторпат учествува на своето крштевање, во својот детски плач, азбука, ритуал, семеен живот, низ еден крвав бизнис на тотално отуѓено општество.

Никодин алиас Чали свесно влегува во тој бизнис и драмата зборува за величествениот заблуден галиматијас на еден кенгур кој се обидува да направи скок преку океанот.

Разбирливо, неговиот скок ги надминува и сопствените исчекувања и станува натприроден, божествен, во смисла да се скокне во скутот на Господа Бога.

Она за што се врзува Живко Чинго, се јазикот и стилот на колективната уметност, често генијална, од ранг на народните умотворби, но која не е само чудо на минатото, туку и чудо на сегашноста.

За да го вденете конецот низ иглини уши, морате да го наквасите благо на јазикот и прецизно да нишаните во таа микро-дупка, сè дури не ви истечат очите.

Заедно со напрстокот, иглата и конецот, сте добиле самозван терзија. Така се однесува непризнатиот народен филозоф Никодин, главниот херој на „Кенгурскиот скок“.

Тој е како Цепенков кој рече дека ќе собира како питач песни, игри, соништа (и нивни толкувања), баења, поговорки, приказни и сè друго што го сочинуваат јавето и сонот, дури колка душа, и додека смртта не му го отне перото од раце.

Разликата е во тоа што нашиот Никодин не пишува, туку говори. Карактеристично за него е дека монологот го зема за свој единствен природен израз и простор во кој за пет минути ќе напише книга, иако неписмен.

Повлечен, срамежлив, неснаодлив, притеснет, неслободен, непредизвиклив и безволен во дијалогот, Никодин алиас Чали е цар-говорник; од монологот не

се дели — тоа е неговата везена торба во која наместо леб го носи својот живот.

Мене, кому таа вредност на текстот ми беше пресудна во градењето на претставата, ми останува да го разложам во детали тоа сопствено тврдење.

Никодин се брани како од оган некој непредвидено да не му влезе во монологот кој за него е и стог сено и негов длабок бунар и планинско село и чавка под пенџере и мајка и голем бизнис и трудна жена од која му останува детска количка, но не и дете.

Тој својот монолог го брани како луто куче стадото овци или изгниениот куќен праг.

Кога Чинго го влажи конецот за да го провлече низ иглините уши, ни се чини дека на крајот на тој конец, наместо јазол, ја гледаме главата на неговиот јунак (а потем боцкај си со иглата и сè ти поминува, сите болести).

Јазикот на неговиот монолог поседува континуитет во тотал. Тој е како долга рака — од врутокот до устието. И како река ту подземна, ту надземна, протечува низ различни географски, ботанички или психолошки предели; така јазикот тече од поим до поим, од папочната врвка до јажето за бесење.

Во тој јазик, светол, разлистен, прелестен, мајчински кристално чист и планински свеж, влегуваат кроце холандски и шведски, канадски и австралиски или англиски соработници.

Почнува а т а к врз јазикот. Атентат.

Првиот атак што се манифестира низ весел квази-ритуал е исчезнувањето на именката Никодин од тој јазик.

На откинатиот опаш на македонскиот зелен гуштер се регенерира австралиски кенгурски продолжеток.

Свесен за опасноста која го демне, бившиот Никодин се вовлекува во монологот. И уште подлабоко. Монологот го пренесува во сонот, со што се заградува од микробите присутни во Вавилонијата на животот.

Тој е ѕидар и по инстинкт, (а и од утрењата во Света Петка) знае дека Вавилонијата никој не ја изградил, па сепак продолжува натаму, го меша својот малтер, ги крши своите камење, ја гасне својата вар.

Тоа повлекување во монологот — сон, таа заштитна мрежа, е дефинитивен предизвик за бизнисот. Затоа тој бизнис на секаков начин се обидува да го извлече од монологот — сон со светот кој навистина постои — англискиот јазик.

Англиски никогаш не ќе научиш, а мајчиниот ќе го заборавиш. Загледајте се, втурете се уште еднаш во тој Чингов јазик. Секогаш ќе пронајдете нешто друго, иако сте мислеле дека го знаете наизуст.

„Понекад ми дођу сви језици...", тоа е излегувањето од монологот.

Потем обид да се изговори што било.

Неможност да се произведе г л а с .

Немоќ на говорот, одземање на м о н о л о г о т . . . ,

к е н г у р с к и с к о к до Бога!

Јордан Плевнеш за „Кенгурски скок":

„Кенгурскиот скок" од Живко Чинго во сегашните констелации на нашата драма открива ненаслутени димензии на сценската семиологија. Имено, рушејќи го единството на театарскиот простор, таа оперира со човекот како средство за манипулација во стегите на апсурдниот општествен механизам на постоењето. Дислоциран и апострофиран. Означен и премолчен. Тоа е вистината за тешката самоодбрана со која мирисе овој текст, тоа е неговата роднокрајна пресека, неговото универзално алиби.

„Кенгурски скок" — работна снимка (со актерите се Ж. Чинго и режисерот Бранко Ставрев)

„Макавејски празници“

Живко Чинго забраздува длабоко во мракот на македонските јабани и наоѓа нова светлина што боли во таа дијаспора на македонските преселби во европските оттуѓени синори, од „Узбекистан до Анадолија“, од Америка до Австралија и Океанија, од гробиштата до прикрпените цркви, како морбидни знаци на фактот дека сепак, постоеше татковина.

Никодин алиас Чали е човекот — мит и заблуда во исто време на жестокото откорнување на народот што бегал дури и од сопствената сенка, што ќе рече од сенката на историјата која го одродувала од пустошот и родното тло за да му докаже дека не постои. Тој Никодин е стожерот во кого се среќаваат грозоморните знаци на епохата како општочовечка судбина, тоа е тој грешен и православен теглач на крстот, спротивставен на континентот што го прекрстува и го вклучува во потрошувачко-патолошката опсерваторија, му ги корне соништата од главата, монструозно изедначувајќи ги правото на постоење со манипулацијата и трагичната немоќ на откорнатикот да се разбере самиот себе си каде е, што е и кој е.

Етничката каша во котелот во кого вријат откорнатите од сите меридијани, стига како неизбежен мирис до ноздрите на современоста, многу далеку пред и сигурно уште долго по 'времето во кое Русија и другите земји на Европа ги имаше зафатено страшната болест вариола вера'“.

■ „МАКАВЕЈСКИ ПРАЗНИЦИ“

Овој драмски текст на Живко Чинго тематски е фиксиран за 1948, или поточно речено за настани сврзани со резолуцијата на ИБ. Меѓутоа, оваа тематска рамка во уметничка смисла е во голема мера условна, зашто Чинговиот ракурс на гледање на настаните не се исцрпува на планот на ригорозната документаристика, туку оди далеку понапред, спуштајќи ефикасни сонди во психологијата на обичниот човек, понесен од виорот на историски зафати што се реперкуираат на целокупното негово живеење. Излегувајќи наполно од шаблонот на црно-белиот третман, Живко Чинго мошне вешто низ целиот свој текст ќе ја провлече темата на, нека го наречеме тоа како недоразбирање, слободата, што е посебно сугестивно сугерирано низ ликовите на Тацко и Чапаев. Имено, во животната опсервација на Чинго оваа тематска нишка се протега речиси на сите ликови.

Градацијата на дејствието и неговата развојна линија, Чинго не ја бара во ефектите на настанот, туку во фундацијата на развојната линија на ликовите, сеедно колку се тие застапени во формалната структура на текстот. На овој план авторот се реализира нејефикасно и во пластиката на психолошкото ткаење на фундаменталниот квалитет на „Макавејските празници“.

Во овој лапидарен приказ треба да истакнеме дека најновиот драмски текст на Чинго повеќестрано ќе го заинтересира идниот гледач, зашто авторот не се потпира врз формални, надворешни ефекти, туку своите содржини ги расветлува одвнатре, од осетливото ткиво на човечкото чувствување на животните ситуации во кои се наоѓа. Чинго не се потпира на провокативната скокотливост на темата сврзана околу настаните со Резолуцијата на ИБ. За Чинго не е важна провокативната политичка интрига, туку повеќестраната политичка суштина која во своите реперкусии врз човекот се рефлектира како животна содржина од пресудно значење во даден животен момент. Токму затоа низ неговиот текст струи полнокрвниот живот обележан со конкретен политички настан од историско значење за една средина и нејзиното натамошно живеење. (Текст од проспектот за претставата „Макавејските празници“ што го напиша драматургот на македонскиот народен театар Бранко Варошлија).

Премиерата на „Макавејските празници“ се одржа на свечениот чин на отворањето на новата зграда на МНТ.

*

Јован Ќирилов за „Макавејски празници“:

„Таа своја апотеоза на широките народни маси, Чинго ја испишува со драма од 1948. Тој не ја третира проблематиката на 1948, туку говори за време низ кое поминал неговиот народ. 1948 колку да е пресвртна, народот ја доживува само како уште едно годишно време, како сурова зима по која доаѓаат топлите пролетни ветрови и порои кои однесуваат и по некоја жртва, а на другите им носи плодно лето.

Таа тајна на вечните мени ја крие и насловот на Чинговата драма 'Макавејски празници', деновите по 13 август врз основа на кои може да се прорекне времето во текот на следната година.

За учесниците на Чинговата драма од неговиот, охридски, крај, тоа е година кога почнаа да се пеат нови песни, кога поради старите мелодии се одеше в затвор; кога татковците ги испраќаа своите синови некаде далеку по границите или на островите на заточеништво, а добиваа лоши вести од тие далеки граници; кога некој проповедаше дека е сè наше па и жените, кога ги бесеа поповите, а црквените луѓе се претвораа во јуродиви и кога поради сето тоа животот се менуваше од корен.

Сево ова Чинго го испишува со својата епска рака и со својот јадер јазик во ќе молсне старински

збор на неочекувано, но вистинско место. Сето тоа е снажно и драматично, и кога не е секогаш сценично, ни драмско".

■ „СУРАТИ"

Главната карневалска игра е лакрдијашкото крунисување и детронизацијата на карневалскиот крал.

Овој обред се среќава во различни облици, во сите празнувања од карневалски тип.

Во основата на обредната игра на крунисувањето и свргнувањето на кралот, лежи јадрото на карневалското чувствување на светот — патосот на смената и промената, на смртта и обновувањето.

Карневалот е празник на сеуништувачкото и сеобновувачкото време. Крунисувањето — свргнувањето е амбивалентен обред кој ја изразува неминовноста и истовремено воспоставувањето на смената — обновување, веселата релативност на секој систем и почеток, на секоја власт и секоја положба (хиерархиски).

Во чинот на крунисувањето е содржана идејата за идното свргнување.

Чинго оди потаму: од чинот на детронизацијата прави подвиг во смисла на олелија, на трагедија од антички формат, или божествена комедија.

Ја бранам импресијата дека „Суратите" пополнуваат еден рафт во библиотеката на народното сезнание. Чинговиот сув жиг на планот на драматургијата е втиснат со звук. Најдобро е кога последниот ракопис е или посуптилен или барем рамен на претходниот.

Во случајот очигледно е дека Чинго влече напред.

Џамалата е обредна магиска игра што се изведува за време на некрстените денови, со цел да се изгонат разните лоши духови кои врлуваат во тие денови.

Самиот збор џ а м а л а нè упатува на нејзиното древно потекло дојдено од зборот „џама" што, според индиската митологија, означува човек или бог на мртвите во подземниот свет.

Оваа игра е претставена од двајца старци — „врача", претставници на двата света, тоест нивните врховни божества — на подземјето и вселената — земја. Тие се бијат сè додека не победи едниот, тоест добриот над лошиот дух, или летото над зимата, кога замрева сè.

Предлагам да се одигра таа игра, таа џамала што Чинго ја крсти „Сурати".

Таа претстава има џинс исхабан и голо тело над ременот.

Сцената на Чинго е како ковачница во која се коваат дребни, но не и лажни пари.

Да се одболедуваат „Суратите" — значи да се гласа за оздравување. Курбиновски. Како малтер мешан со јајца, за да трае. За да биде sид податлив за фреска.

„Суратите" се парабола кои го означуваат крајот на дваесеттиот и можеби почетокот на новиот век.

Подготовките на „Суратите" почнаа пред два месеца.

Чинго нема да присуствува на нивната премиера.

Како ни на еден друг (шести) драмски текст кој остана во неговата пасквелиска заоставнина.

*

Лилјана Мазова за „Сурати":

„Последниот драмски текст на неодамна починатиот Живко Чинго 'Сурати' пред јавноста се појави по смртта на авторот. И, како и во други текстови (и драмски и прозни) Чинго одново е во средиштето на своите пасквелиски теми, кои се секогаш поголема или помала загатка: и по темата и по начинот на разработката и по јазикот со кој говорат неговите јунаци.

Меѓутоа, тие теми и тој јазик за режисерот Бранко Ставрев се веќе совладано подрачје. 'Сурати' се, всушност, петта драма или драматизација на прозен текст на Чинго што Ставрев како праизведба ја поставува на сцената; по 'Образов', 'Sидот, водата', 'Кенгурски скок' и 'Макавејските празници'.

Крунисувањето, односно детронизацијата на случајниот крал, во случајов овчарот, е да се покаже колку дадената или случајно добиена власт влијае на човековата свест. Власта, како и да е дојдена, е слатка и кој и да е од неа тешко се откажува.

Овој проблем — појава Чинго го сместува во кругот на карневалската игра, всушност меѓу џамаџиите или џамалата како обредна магиска игра што се изведува кај нас во време на некрстените денови, односно пред прочка, со цел да се протераат лошите духови кои врлуваат тие денови. Да биде појасно, станува збор за народен обичај, кој различно се именува.

Карневалот за сите е ист: секој се маскира, се отпушта, кажува и прави она што го сака, секој учесник е рамноправен, нема потчинети и владетели, богати и сиромаси. Секој на лицето ја носи својата маска. Но, авторовата идеја е онаа суштествена и во животот: дека под секоја маска се крие нова маска. Или, дека човекот е сопственик на безброј маски кои по потреба ги 'навлекува' или симнува од своето лице, а со тоа и од своето јас".

*

Претседателот на Собранието на општина Охрид **Димитар Зарчев** пред Домот на културата „Григор Прличев" во Охрид одржа проштално слово на 11 август. Речта на Зарчев:

„Драги сограѓани, драги пријатели,

Денеска се собравме овде во Охрид да му оддадеме почит на споменот на нашиот другар, пријател и сограѓанин Живко Чинго. Охрид занеме дознавајќи ја злата вест и не сака да верува дека е вистинита. И не е.

Драги пријателе,

Ние денес не се собравме да Те испратиме. Зашто, денес и си одиш и доаѓаш и застануваш кај нас, овојпат засекогаш. Застануваш кај нас, крај големата вода на твоето постоење, се враќаш на изворот на твоето непрекинливо детство. Домот твој, пријателе, е овде под Сентерлевиот рид, крај големата вода, кај децата на сонцето под Петрино и Св. Илија под Света Петка.

Беше храбар и надарен. Успеа да се искачиш на страшниот рид од кај пукаат хоризонтите и од кој полесно се дофаќа сонцето при изгревот. Имаше невидена волја и смелост. Сите ние се качувавме со тебе, а ти ни ги осветлуваше срцата со твојата љубов и пријателство, вродени од детството до неговото денешно незавршување. Пак си во градот, крај водите. Овој град никого не пушта од себе.

И ако ние сите му оддолжуваме на градот Охрид, ти си еден од ретките на кои Охрид им е должен. Ти благодарам во името на вечниот Охрид, во името на светлините на големите води, во името на видовите на историјата, во името на срцата на неговиот народ, во името мое и на нашето детство. За новите нишки во развојот на историјата, за виделината во големиот вид на литературата и културата, за твојот цвет стткаен во венецот на самобитноста на Македонија.

Денес си одиш од нас и доаѓаш кај нас.

Нè собра на твојот роденден, на 52-от. Сигурен сум дека си задоволен, пријателе, учевме од Твојата благост и добрина. Те сакаме. Те почитуваме. Со Тебе сите бевме и останавме сончеви деца без никаква злоба во душата. А твојата добрина ни беше мотив и незнаејќи ја имавме најголемата добродетел-добрината, питомината и сета благост од ова поднебје беше во Тебе.

Не беше себичен. Ги пренесуваше на нас и ни беше близок. Беше чесен, беше храбар, Живко, беше добар, предобар. Наш беше кога одеше низ светот на пасквелиите. Дури и оние кои немаа навика да читаат, знаеја што пишуваш. Пишуваше со срцето. И многу го истроши. Пишуваше со душата. На многумина ја пренесе.

Затоа, пријателе, сигурен сум дека ретко кој успеал така да навлезе во нас, и затоа толку многу нè боли сите оваа разделба. Ако сме Те навредиле, прости ни нам, на твоите сограѓани, ако некогаш не сме Те послушале за нешто, не замерувај, а знам и дека не би замерил.

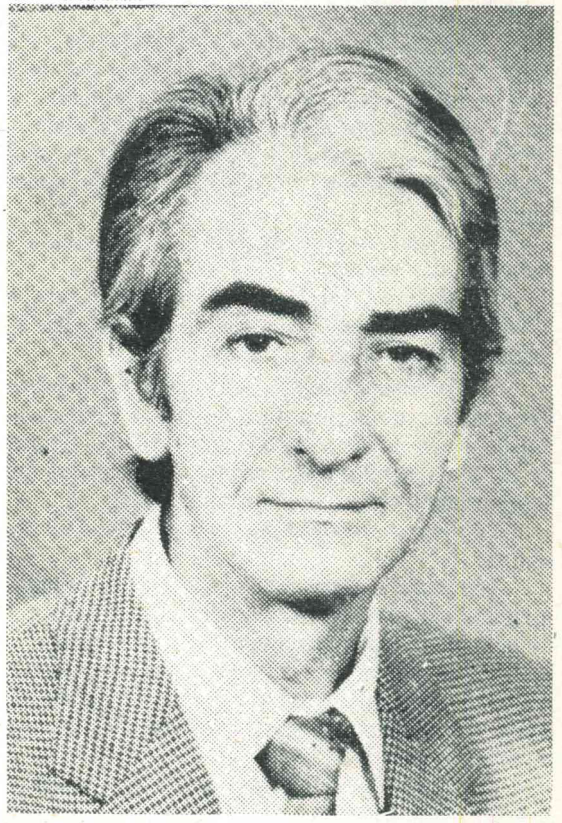
Твојата душа беше голема вода на добрината. Би сакал допрва што повеќе сите да ја имаме. Не можам да ти речам збогум, драги пријателе, ние сите ќе се среќаваме со тебе со секоја мисла прочитана од твоите дела. Ќе живееш вечно во нашите спомени и во спомените на иднината. Лесен сон, драги пријателе.

Ти благодариме и нека ти е вечна слава!

Неизмерните граници на питомоста и добрината

(Драги Крстевски-Амфи, Скопје)
1930 — 1987)

Иван ИВАНОВСКИ



Драги Крстевски — Амфи

Не постои статистика што би можела да ги регистрира сите ведрини и спонтани расположенија, сите добрини и убавини на артистичката игра, кои артистот на Драмата на Македонскиот народен театар Драги Крстевски-Амфи им ги даруваше на гледачите од неговата прва и најголема љубов — сцената на некогашната бела театарска зграда крај Вардар, од сегашните две сцени на својата матична театарска куќа — новиот театарски објект и монтажната театарска зграда на булеварот на ЈНА, од драмската сцена на театарот во населбата „Карпош", на која играше кратко време (две сезони)...

Многу далеку би ме одвело редењето на просторите-театарски и вонтеатарски во кои тој се појавуваше и учествуваше како драмски и естраден уметник, во

улога на конферансие или Дедо Мраз... И дали воопшто можат да се избројат неговите настапи во градинките, училиштата, во емисиите на Радио Скопје, посебно во оние од областа на хуморот и сатирата на (некогашната **„Весела емисија"** и сегашната **„Хихирику").** Наоѓаше време и потреба секаде да стигне со својот благороден и питом хумор, со својата едноставна природа и благост на карактерот, со своето непринудено креативно присуство. Не потценуваше ниту една обврска. На секоја задача — во театарот и надвор од него, ѝ пристапуваше со најголема професионална одговорност, со некоја чудна и истовремено чудесна љубопитност постојано се надополнуваше во својата артистичка професија, учеше од постарите, а немаше никаков комплекс она што е убаво, корисно, вредно, чесно, занимливо да го „зема" од своите многу помлади колеги, режисери, пријатели итн., макар тие биле и почетници во професијата...

Беше како ретко кој отворен за дијалог, за непринудена комуникација, за нови познанства, старите чувајќи ги како зеница во окото, како нешто свето. Затоа тој не можеше да има непријатели, луѓе што ќе го мразат и „газат" по достоинството. Само грд по душа и нечесен човек можеше да не го сака, да остане рамнодушен пред добрината, пред привлечноста на неговата сочна комична игра. Знаеше со секого, без исклучок, да воспостави една присна атмосфера на другарство, една фина интимност, еден сосема природен контакт, едно присно другарување. Своите помлади колеги ги почитуваше, искрено ги сакаше, ги поддржуваше во настојувањата, им се радуваше на секој позначаен успех, но секогаш почитуван и сакан беше од нив! Никогаш од него не излегуваа каква и да е човечка злоба или завидливост, не завидливост, незадоволство и горчина од некоја сторена неправда. За сè и за секого имаше само добар збор, убава мисла; го болеше, го обеспокојуваше неуспехот во театарот и надвор од него-личен, на својот колега, или на драмскиот ансамбл — секако кој и секако дали артистите се од неговата куќа или од некој друг колектив. Сите ги прифаќаше за свои, зашто театарот го сфаќаше како свет без граници, а длабокото верување во животот, во луѓето, и неговиот неисцрпен ведар дух му даваа сили да издржи кога му беше најтешко.

Не му беше лесно, на пример, некаде по катастрофалниот скопски земјотрес, поточно во 1964 година, заедно со своите колеги од Средната државна театарска школа-Дарко Дамески, Милица Стојанова, Вукан Диневски, Ацо Јовановски и др. да ја напушти својата матична сцена, на која ја изучи „азбуката" на театарот и да се пресели во тогашниот Младинско-детски (денешен Драмски) театар. Но, брзо сфати дека неговото вистинско место се наоѓа во драмскиот состав на Македонскиот народен театар, дека кога нему му е најгорливо — најмногу му е потребна верноста, дека неговата глума добива своја најубава и најкомплетна физиономија кога игра тему каде што се „родил" како артист, каде што се наоѓаат неговите учители. И затоа релативно брзу се врати во своето старо јато и остана во него да игра до крајот на животот.

Па, сепак, никогаш не ги прекина врските со своите драги колеги во скопскиот Драмски театар — вратите на овој скопски колектив за него секогаш беа отворени и кога се покажуваше потреба настапуваше на Малата сцена во театарот во населбата „Карпош", поточно во Нушиќевото „Сомнително лице" (режија Коле Ангеловски), како и во Македонскиот театар играјќи го ликот на **Таса.** Според неговата високо изградена театарска етика, претстава не смееше да се одложи. Таму каде што беше неопходно и каде што можеше „скокнуваше" на помош. Без размислување. Без предомисла. Без комплекси. Отворено, најдругарски. И најпрофесионално.

Го сакаше непоштедниот, суров и бурен живот таков каков што беше. Но тој немилосрдно си поигра со него, иако исцело му веруваше, му се предаваше, иако не се штедеше... Само два месеца пред да го навјаса тешката и неизлечива болест, односно пред да умре, интензивно, како никогаш порано ги подготвуваше своите „мали" улоги, своите убави артистички медаљони во драмскиот фестивалски проект на Охридско лето '87 — пиесата **„Дон Кихот"** од Михаил Булгаков (режија Златко Свибен), работена според истоименото дело на славниот писател Сервантес. Колку многу непроспиени ноќи помина со своите колеги, колку многу пот исцеди од своето слабо тело при подготвувањето на оваа премиерна изведба! Колку многу надежи, планови, нови идеи за работа наесен — на почетокот на новата театарска сезона при пренесувањето на Булгаковата драма во затворен простор — на големата сцена во новиот театарски објект на Македонскиот народен театар? Но, каква ирониja на судбината, што е еден доказ повеќе дека никој не пишува поголеми драми од самиот живот!

Само еден месец по премиерата и по репризната претстава на „Дон Кихот" во предворјето на „Света Софија" во Охрид, кога луѓето започнаа да се враќаат од одмори, се прошири веста дека тешко заболел. Живееше уште доста краток период (одвај триесетина дена), немајќи време, ни можности вистински и од срце да му се израдува на успехот во Охрид и на оној што требаше да уследи во Скопје.

Останува празнината, а таа најмногу боли кога неа ја остават творци што не го рекле својот последен збор на сцената, уметници со широко срце, со некоја чудна, топла и срдечна насмевка врз набрчканото лице, од кое не сакаше да ја симне ни тогаш кога сите лаѓи на надежта потонуваат...

Како и многу други врсници од својата генерација и колеги со кои ги совладуваше тајните на актерската професија во Средната државна театарска школа, така и Драги Крстевски-Амфи ја започна својата уметничка кариера во почетеокот на 50-те години, односно во 1949. Не беше тоа некој бурен почеток со големи ролји и којзнае какви големи и сложени сценски задачи. Напротив, тивко, но упорно чекореше по врвиците на непознатите светови на глумата, чекајќи ја шансата вистинското докажување да дојде на еден сосема природен и логичен начин, без брзање и брзоплетост. Неговиот благ карактер го красеа повеќе убави страни, покрај другото и стрпливоста, грижливоста, педантнос-

Д. Крстевски во „Венецијанските близнаци“

та, трудољубивоста, добродушноста... Знаеше само за работа и беше убеден дека само преку неа е можно остварувањето на еден поосведочен, поуверлив и потврден сценски квалитет. За она за кое сонува (или треба да сонува) секој вистински артист — да игра често, да толкува животворни ролји кои ќе најдат пат до срцата на гледачите, сеедно дали тие по обем се големи или мали, мечтаеше и неуморниот и вечен театарски сонувач Драги Крстевски-Амфи.

Владее уверувањето, што не е сосема точно, дека Драги Крстевски-Амфи е пред сè и над сè епизодист. Како да се забораваат неговите насловни и главни ролји во повеќе сценски проекти на Драмата на Македонскиот народен театар — **„Фарсата за храбриот Науме“** од Русомир Богдановски во режија на Владимир Милчин; **„Венецијанските близнаци“** од Голдони во режија на Вукан Диневски; **„Венецијанскиот трговец“** од Шекспир во режија на Димитар Ќостаров; **„Ревизор“** од Гоголь, **„Глорија“** од Ранко Маринковиќ во режија на Илија Милчин и други. Од друга страна, ако еден актер од своите помали ролји создава силни, впечатливи, возбудливи, често и централни ликови кои се наложуваат во претставата со своите високи изведувачки вредности (таков е примерот со Драги Крстевски-Амфи), тогаш во никој случај не може да стане збор за драмски уметник кој има епизодно, второстепено значење. А со настојувањето да се истакне, по секој начин, епизодниот карактер на артистичката игра на овој актер, како да не се одредуваат вистинските достоинства на неговата артистичка уметност. Очигледно како да се заборава старата и добро позната вистина дека не постојат мали и големи улоги, туку мали и големи остварувања! Ова гесло на Драги Крстевски-Амфи му беше добро познато и единствено прифатливо, и поради тоа не го тревожеше обемот на ролјата што ја креираше, туку вредноста и автентичноста на постигнатото. Знаеше дека и од една или неколку реплики може да се извлече многу.

Еве еден еклатантен пример за тоа. Во пиесата „Македонска крвава свадба“ од Војдан Чернодрински (режија Петре Прличко), Драги Крстевски — Амфи го толкуваше ликот на **Еким Ефендија**, еден од поинтересните, но не и најголеми и најзначајни во пиесата, односно во претставата. Ова остварување кај македонската театарска критика не беше издвоено и посебно валоризирано, најверојатно затоа што пред него има доста други пообемни ролји што треба да се оценат или макар да се набројат. Но, критиката надвор од нашата Република (Милосав Мирковиќ во „Експрес политика“ од 13.2.1968, и не само тој), оценувајќи го гостувањето на Драмата на Македонскиот народен театар од Скопје во Белград со претставата „Македонска крвава свадба“ од Чернодрински ќе се заложи за мислењето, што е апсолутно точно, дека Драги Крстевски — Амфи од ликот на Еким Ефендија направи **„впечатлива, колоритна и занимлива фигура на остроумен муслимански старец и комбинатор“** и дека е ова **„најдобро и најцелосно толкуван лик во претставата“.**

Постои уште една друга заблуда кога се прават напори да се перфектуира актерската посебност на Драги Крстевски — Амфи и кога на некој начин се означува неговото место во македонското актерско творештво. Имено, се мисли, и тоа мислење упорно се наметнува и протежира, дека овој бивш артист на Драмата на Македонскиот народен театар е исклучиво забавувач, дека тој е заинтересиран само за лесна и површна комика, дека во неговата глума, поради отсуство на еден посодржаен хумор, кој се раѓа од рефлексите на современиот човек, доминира карикатуралното и не постои секогаш доволно изразеното чувство за мерка, дека неконтролирано му се препушта на гегот, шаржирањето итн. Со не мал број остварувања Драги Крстевски — Амфи ќе го покаже и докаже спротивното. Не треба да се прават некои посебни разгледувања на неговите позначајни актерски дострели за да се заокружи впечатокот дека артистот за кој станува збор носи во себе далеку поголеми и пошироки сценски можности и предиспозиции, дека има нешто длабоко човечно, трагично и гротескно во неговите актерски реализации, дека токму со чувството за мерка знае да го осветли карактерот од внатре и да му даде специфичен психолошки колорит, една подлабока димензија.

За илустрација ќе го земам ликот на **Хлестаков** во Гоголевиот „Ревизор“, кој самиот автор и литератур-

но-театролошката критика го смета за најтешка улога во спомнатото комедиографско дело, поради што не случајно познатиот македонски литературен и театарски критичар — Димитар Митрев ќе забележи дека **„претставува вид проба за актерско мајсторство"**. Иако во изведбата на оваа конгенијална руска и светска комедија Драги Крстевски—Амфи влезе без некое поголемо сценско искуство — зад себе имаше одвај 5 до 6 години професионална актерска дејност, иако овој лик му беше прва поголема актерска задача, а тоа ќе рече дебитант во претставата на една покрупна ролја. Драги Крстевски—Амфи **„успеа да биде во духот и во ритамот на карактерот на Хлестаков"** (Д. Митрев во „Хоризонт" од 21.4.1956). А тоа значеше длабоко проникнување, можеби не во сите нијанси на карактерот, но вешто бегање и напуштање на замките на баналното, тривијалното. Треба само да се потсетиме на монологот на Драги Крстевски—Амфи во куќата на градоначалникот Сквозник, што го предаде на еден мошне сугестивен начин (на тоа укажува во својата критика во „Нова Македонија" од 5.12.1965 Иван Мазов), па да ја согледаме повеќе трагичната отколку комичната линија во развојот на овој толку многукомплексен лик. Не е без значење и податокот што и Јован Бошковски во својот подолг приказ „Патот на драмата" (објавен во публикацијата „Дваесет години на Македонскиот народен театар") при давањето оценка за „Ревизор" ќе истакне дека **„од другите, учесници во оваа претстава, а учествуваше речиси целиот ансамбл, треба да се спомне Драги Крстевски, актер од помладата генерација, со жив комичарски нерв кому му беше доверена одговорната улога на Хлестаков"**.

Убав доказ за една нова и поинаква ориентација во глумата на Драги Крстевски—Амфи е и улогата на **Алојз Гребер** во претставата „Дабот на ангорските зајаци" од Вајзлер (режија Илија Милчин), за која Иван Мазов во приказот во „Нова Македонија" од 9.11.1960 смета дека во спомнатата изведба **„ја оствари својата најдобра артистичка нумера"**, претставувајќи се во една понова светлина и изненадувајќи нè со својата повеќеслојна игра, која живее на сцената со автентичниот крвоток на животот, токму од него црпејќи ги соковите за својата актерска уметност. Ни трага од некое буквално реалистичко копирање на дадените животни ситуации, а со една ваква остварена интенција логично е што немаше место за неговите стари навики и манири, за втопување во ситнореалистичкиот гег.

Или еден друг пример во кој артистот Драги Крстевски—Амфи ќе пројави сериозен напор за поетично сликање на чувствата и амбиентот. На ум ми паѓа ликот на **Алекса** од претставата „Војна и мир во Груда" од Вељко Радовиќ (режија Благота Ераковиќ) што тој го толкуваше на еден продуховен лирски начин во прикажувањето **„на животната мудрост испречена пред беспаќата на суровоста"** (Ристо Лазаров во „Комунист" од 8.5.1981). Не беше тоа актерско остварување од посебен вид, но доволно убедливо, свежо, ново во неговата глума...

Во оваа смисла се мошне карактеристични и актерските остварувања на Драги Крстевски—Амфи во „Глорија" од Ранко Маринковиќ (режија И. Милчин) и Нушиќевото „Сомнително лице" (режија Д. Ќостаров) со кои Драмата на Македонскиот народен театар со забележан успех учествуваше на најзначајната смотра на југословенската драматургија и на југословенскиот театар — Стериното позорје во Нови Сад. И во улогата на **Кловнот** и како **Таса**, следејќи ја линијата на својот славен и ненадминат претходник — Димче Трајковски, го сугерираше на еден извонреден начин трагизмот на своето ништожно постоење. Не беше ни најмалку смешно неговото кловновско лице; уште помалку го сведуваше на исмејување вечно понизуваниот практикант, загубен во својата немоќ да му се спротивстави на било кој во околината. Напротив — тоа беа две дијаметрално спротивни судбини, но споени во својата голема несреќа да бидат и да останат неразбрани, грубо отфрлени во животот и од животот.

И така редум...

Инаку, освен во „Сомнително лице", Драги Крстевски—Амфи својот специфичен актерски сензибилитет го прикажа и во некои други дела од Нушиќевиот репертоар, во кој неговиот талент се чувствуваше некако многу покомотен отколку во било која друга комедиографија. Уште во првите години на својата артистичка кариера, тој ќе се најде во доста разиграната постановка на П. Прличко — „Д—р", играјќи ја улогата на **Милорад** и остварувајќи ја доста лежерно и убедли-

Д. Крстевски со Ц. Јакимовска во „Ревизор"

во. Токму успехот на Драги Крстевски — Амфи во споменатиот популарен Нушиќев комедиографски текст ќе биде повод писателот и театарскиот критичар во тоа време Коле Чашуле во „Разгледи" од 20.10.1957, бр. 18 (96), да истакне дека толкувачот на улогата на Милорад **„има услови да направи мошне успешна артистичка кариера"**. И во некои други Нушиќеви комедиографски остварувања — „Покојник", „Ужалена фамилија" и „Протекција" — Драги Крстевски — Амфи оствари една цела серија мали, но мошне впечатливи епизодни ролји, кои останууваат да зрачат, покрај другото и со една фина доза на импровизација, во која беше присутен креативен дух.

Видно поле каде што се изразуваше талентот на Драги Крстевски — Амфи беше подеднакво и светската драмска класика и современата станска драматургија, посебно истакнувајќи се во дела од комедиографскиот жанр. Во Шекспировата комедија „Венецијанскиот трговец" (режија Хуго Клајн) **Ланчелото Гобо на Драги Крстевски — Амфи** беше **„чисто и ефектно граден комичен лик"**, кој според мислењето на театарскиот критичар на „Нова Македонија" — Иван Мазов, **„убаво ја разveселуваше публиката"**. Неспоредливо поголема, посложена беше задачата на овој артист што требаше да ја оствари во познатото комедиографско дело „Венецијанските близнаци" од Карло Голдони (режија Вукан Диневски), појавувајќи се во насловните ролји, т.е. во улогите на близнаците заедно со Димитар Костов. Познато е дека начинот на интерпретирањето на овие две улоги е проблем и за артисти со многу големо искуство. Имајќи го предвид ова, Драги Крстевски — Амфи влезе во проектот со една максимална професионална подготвеност и заинтересираност, кои резултираа во постигнувањето на едно завидно темпо, во заокружувањето на еден навистина завиден актерски резултат. Се чини дека неговиот **Зането** имаше повеќе шарм и сочност, пробивност и еластичност, свежина и разиграност отколку **Тонио**. Но, и покрај тоа, севкупниот дострел што го постигна Драги Крстевски — Амфи во споменатата Голдониева комедија ги надминуваше стандардите од неговите претходни остварувања.

Последните позначајни артистички проблесоци Драги Крстевски — Амфи ги постигна во пиеси од современи македонски драматичари — **Русомир Богдановски („Ништо без Трифолио")** и **Братислав Димитров („Глоговиот џбун")**, што на сцената на Македонскиот народен театар ги режираа Слободан Унковски и Наум Пановски. Во драмскиот првенец на Димитров, кој се најде и во репертоарот на Стериното позорје '86, Крстевски, креирајќи го ликот на Гробарот, ги демонстрираше најдобрите особености на својата актерска носивост, а пред сè еден фин поетски хумор, карактеристичен за неговата актерска персоналност. Во „Ништо без Трифолио", пак, креирајќи го ликот на Хибискус, внесе една мека пастелност, еден шарм на непринудена смеа, едно богато внатрешно струење... Беше тоа уште еден убав актерски медаљон на Драги Крстевски — Амфи.

Театарска критика ќе укаже и на уште едно повпечатливо артистичко остварување на Драги Крстевски — Амфи: не толку упадливо по својата надворешност, колку по својата внатрешна содржина... Се работи за ликот на адвокатот **Чарли** во пиесата „Живот во моите раце" од Питер Устинов (режија Бранко Ставрев), кој според Иван Мазов во „Нова Македонија" се одликува со **„сценска обоеност"**, за Мирко Стефановски во „Вечер" да оцени дека е тоа **„мошне интересно конципиран лик, иако на места малку карикатурално предаден"**.

Меѓутоа, ако се бара највисокиот или еден од највисоките актерски дострели во творечката актива на Драги Крстевски — Амфи него ќе го најдеме во изведбата на **„Фарсата за Храбриот Науме" од Русомир Богдановски.**

Во оваа претстава реализирана некаде во почетокот на 70-те, Крстевски насловниот лик го играше сценски мошне уверливо, со нерв и богата пластика, со широк распон и комична разиграност. Станувајќи јадро на претставата и искажувајќи една посебна актерска персоналност, Крстевски од почетокот до крајот тешката ролја ја држеше цврсто во своите раце, постигнувајќи висок степен на креативност. Но, и покрај тоа што во споменатава ролја тој најцелосно ја откри природата на својата убава комичарска дарба, иако со ова свое впечатливо остварување докажа и покажа дека е артист со не мали актерски можности, дека може да решава и најсложени сценски задачи, сепак споменатава улога на Крстевски како да остана недоволно валоризирана од страна на тековната театарска критика, покрај другото и поради предубедената дека комичните ролји се реализираат на сцената со помал напор и помалку креативни сили и се помалку значајни отколку улогите во другите пиеси...

Творечката биографија на Драги Крстевски — Амфи би била нецелосна ако не се спомне неговиот мошне забележан ангажман во областа на **филмот**, во претстави наменети за **најмладите** и др. Во еден од првите македонски играни филмови — „Волчја ноќ", толкувајќи го ликот на **Благој**, сиот опфатен од страв и паника, што се претвораат во трагедија на еден човек, зашто станува дезертер, Крстевски успеа да оствари една од најдобрите креации и во филмот и во македонската кинематографија. Несомнениот успех на филмскиот екран тој го повтори со својот настап во првата македонска филмска комедија **„Мирно лето"**.

Не само на својата матична сцена, туку и на сцената на скопскиот Драмски театар, Драги Крстевски — Амфи играше во проекти за најмладите, т.е. во живи и куклени претстави (една од нив беше претставата на пиесата „Веселиот сон" од Михалков, во режија на Тодорка Кондова), презентирајќи во нив чувство за еден подинамичен ритам и радост во играњето.

Со слично нестивнато одушевување, со огромен оптимизам во животот, со широко отворено срце кон луѓето и уметноста, Драги Крстевски — Амфи создаваше сè до последниот ден од животот.

Преглед на премиери во СР Македонија

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Марша Норман:
„ДОБРА НОЌ, МАЈКО"
Режисер: Мето Јовановски
Костимограф: Соња Куновска
лица:

Нада Гешоска (Телма, мајката), Сабина Ајрула (Џеси, ќерката).

Премиера: 14 мај 1987 година.

„Добра ноќ, мајко"

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Георг Бихнер:
„СМРТТА НА ДАНТОН"
Превод: Илија Милчин
Режисер и сценограф: Петар Вечек
Костимограф: Загорка Стојановиќ
Музика: Марио Јаетиќ
Инспициент: Томе Моловски
Суфлер: Даница Илиева

„Смртта на Дантон"

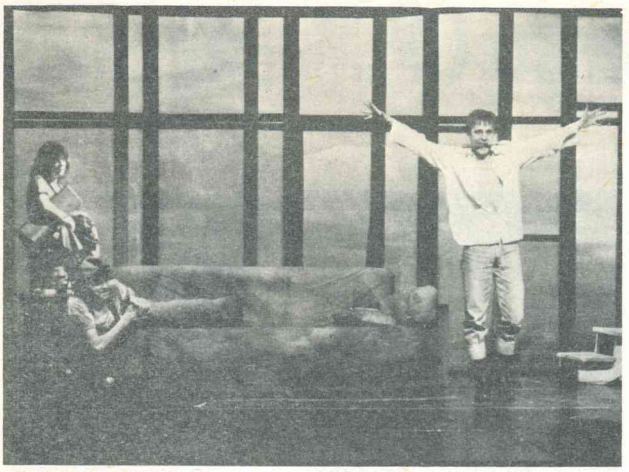
лица:

Ненад Стојановски (Дантон), Диме Илиев (Камиј Демулен), Димче Мешковски (Лакроа), Бранко Ѓорчев (Филипо), Јовица Михајловски (Лежандр), Мето Јовановски (Робеспјер), Игор Џамбазов (Сен-Жист), Ацо Ѓорчев (Фукје Тенвил), Марин Бабиќ (Ерман), Лазе Манасковски (Симон), Снежана Михајловиќ (Симоновата жена), Лилјана Велјанова (Жили), Силвија Стојановска (Лисил), Катерина Коцевска (Марион), Викторија Анѓушева (Аделаид), Анастас Тановски (Коло), Ѓорѓи Тодоровски (Младич), Лазе Манасковски (I Граѓанин), Киро Божиновски (II Граѓанин), Светлана Стојановска (III Граѓанин), Миланчо Георгиев (IV Граѓанин), Драган Спасов (V Граѓанин).

Премиера: 23 мај 1987 година.

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Сем Шепард:
„ЗАКОПАНОТО ДЕТЕ
Превод од оригинал: Богомил Ѓузел
Режисер: Вилијам Вудман од САД
Асистент: Симеон Дамески
Сценограф и костимограф: Вилијам Вудман
Музичка илустрација: Ред Клеј Рембрелс
Лектор: Јелица Инадеска



„Закопаното дете"

Инспициент: Ѓурко Стојановски
Суфлер: Снежана Божикова

лица:

Ацо Јовановски (Дај), Милица Стојанова (Хали), Стево Спасовски (Тилден), Јовица Михајловски (Бредли), Бранко Ѓорчев (Винс), Катерина Коцевска (Шели), Самоил Дуковски (Отец Дуис).

Премиера: 3 јули 1987 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

— Драма —
Михаил Булгаков:
„ДОН КИХОТ"
— пиеса според Сервантес, во 4 чина, 9 слики —
Превод: Илија Милчин
Режисер: Златко Свибен к.г.
Сценограф: Героslав Зорић к.г.

„Дон Кихот"

Костимограф: Елена Дончева
Музика: Марио Руждјак к.г.
Сценски движења: Ивица Клеменц к.г.
Мечување: Соња Каранџуловска
Организација: Љубиша Никодиновски; инспициент: Борис Шуминовски; суфлер: Љупка Бошкова

лица:

Кирил Ристоски (Алонсо Кихано, Дон Кихот од Ла Манча), Снежана Коневска-Руси и Марија Вртева (Антонија), Анче Џамбазова (Клучарка; Жена), Душко Костовски (Санчо Панса), Кирил Андоновски (Перо Перес), Драги Крстевски и Јусуф А. Гулевски (Николас), Јоана Поповска (Алдонса Лоренсо; Херцегиња), Ѓорѓи Јолевски (Сансон Караско), Владимир Светиев (Паломек Левша; Херцег), Мими Таневска (Мариторнес), Александар Чаминski (Терач на маски; Домоуправител; Коњушар), Емил Рубен (Тенорио Ернандес; Доктор Агуеро; Коњушар), Петар Арсовски (Слуга на Ернандес; Коњушар), Александар Шехтански (Работник во анот; Свињар; Прв калуѓер Коњушар), Ацо Ѓорчев (Духовник; Втор калуѓер), Бекир Нуредини (Паж), Мирче Доневски, Гоце Влахов и Кирил Коруновски (Придружба), Јане Пенов (Гитарис), Борче Момировски, Васе Ристов, Ташко Тодоров и Милан Колевски (Труби и тромбони).

Премиери: во Охрид на 14.7.1987, во Скопје на 10.11.1987.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

— Драма —
Бертолт Брехт:
„БААЛ"
Превод: Ема Марковска и Владимир Милчин
Режисер: Владимир Милчин
Сценограф: Крсте С. Џидров
Костимограф: Елена Дончева
Музика (според Ханс Ајслер): Кирил Поп-Христов, Александар Поп-Христов, Џони Еплгрин, Александар Икономов и Оливер Дуев
Инспициент: Радован Мадиќ
Суфлер: Љупка Бошкова

лица:

Владимир Светиев (Баал), Емил Рубен (Мех; Мјурк, Болебал), Јасмина Поповска (Емилија, Маја), Мирче Доневски (Д-р Пилер, Лупу, Гугу), Кирил Андоновски (Пширер, Вацман), Јусуф А. Гулевски (Јоханес Шмит), Даница Тодоровска — студентка (Јохана), Петар Арсовски (Екарт), Стојна Костовска (Луjза), Валентина Божиновска — студентка (Постарата сестра), Татјана Кочовска — студентка (Помладата сестра, Пејачката), Јоана Поповска (Газдарицата), Мими Таневска (Софија Бергр), Кирил Ристоски (Скитникот), Катина Иванова (Младата жена), Рефет Абази, Владимир Ендровски, Владимир Лазовски, Кирил Поп-Х-

„Баал“

„Боеми“

ристов — студенти (Ѓубреџии), Кирил Поп-Христов (Пијанистот).

Премиера: 20 септември 1987 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

— Опера —
Џакомо Пучини:
„БОЕМИ“
Диригент: Душан Миладиновиќ к.г.
Режисер: Данчо Митровски
Сценограф: Драгутин Аврамовски
Костимограф: Јелена Патрногиќ
хор-мајстор: Милан Фирфов
Концерт-мајстори: Јоаким Силјановски, Стево Нешковски
Инспициент: Јелена Јуруковска
Суфлер: Убавка Гагова

лица:

Никола Гагов (Родолфо), Илија Црвенов (Марсел), Кире Лијаковски (Шонар), Бранислав Попгеоргиевски (Колин), Коста Малевски (Беноа), Бранимир Стевановиќ (Алсиндор), Искра Божиновска (Мими), Мира Бунарџиева (Мизета), Лазар Белевски (Парпињол).

Премиерна обнова: 2 октомври 1987 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

Јанис Гуделис:
„НЕРОН ЧУВСТВИТЕЛНИОТ“
— драма во 5 слики и пролог —
Режисер: Градимир Гоер
Превод: Ката Мисиркова-Руменова
Сценограф: Слободан Перишиќ
Костимогрф: Мирослав Бата Благоевиќ
Сценски движења: Гордана Магаш
Автор на музиката: Енцо Лесиќ
Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Зорка Ѓаковска

лица:

Иљко Стефановски (Митот), Соња Здравкова (Историја А), Сузана Киранџиска (Историја Б) Слободан Степановски (Сарказмот), Владимир

„Нерон Чувствителниот“

Талески (Нерон), Менка Бојаџиева (Агрипина, мајка на Нерон), Борис Чоревски (Вурос), Сашо Огненовски (Тигелин, дворјанин), Димитар Илиевски (Фаонас, слободник), Методија Марковски (Сенека, филозоф), Соња Михајлова (Попеа, жена на Нерон), Сузана Живорадиќ (Акти, Гркинка), Петар Мирчевски (Спорос, шутот), Ратка Радмановиќ (Грекилос А), Радојка Димеска (Грекилос Б), Сребре Ѓаковски (Христијанин, гласник).

Премиера: 4 октомври 1987 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

Петер Турини:
„ВИЕНСКО ТАНГО"
Режисер: Градимир Гоер
Костимограф / сценограф: Слободан Перишиќ

играат:

Олга Наумовска и Јосиф Јосифовски.
Глас на спикерот: Борис Чоревски.

Премиера: 27 октомври 1987 година.

„Виенско танго"

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Тадеуш Ружевич:
„СТАПИЦА"
Превод: Петре Наковски
Режисер: Богдан Хусаковски од Полска
Асистент: Игор Џамбазов
Сценограф/костимограф: Гжегож Малецки од Полска
Музички илустратор: Андреј Бељан
Лектор: Јелица Инадеска
Инспициент: Ацо Маневски
Суфлер: Снежана Божикова

лица:

Мето Јовановски (Франц), Синиша Ефтимов (Франц-дете), Мајда Тушар (Јужа), Ацо Ѓорчев (Таткото), Сабина Ајрула (Мајката), Силвија Стојановска (Отла), Лазе Манасковски (Карол), Славица Зафировска (Вали), Катерина Коцевска (Ели), Марија Кондовска (Душичка, синот на Грета), Викторија Анѓушева (Фелице), Марин Бабиќ

„Стапица"

(Продавачот), Петар Темелковски (Макс), Лилјана Велјанова (Грета), Владимир Ангеловски (Чевларот), Игор Џамбазов (Зенек), Јовица Михајловски (Берберот), Самоил Дуковски (Господинот), Марда Мирек, Светлана Стојановска (Келнерка).

Премиера: 7 ноември 1987 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — КУМАНОВО

Жорж Фејдо:
„КРОЈАЧ ЗА ДАМИ"
Режисер: Тодорка Кондова-Зафировска
Сценограф: Чедо Христов
Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ
Плакат: Јовица Поповски

„Кројач за дами"

лица:

Живко Пешевски (Басине), Горан Илиќ (Мулино), Митко С. Апостоловски (Обен), Драгиша Димитриевски (Етиен), Љубица Гојковиќ (Госпоѓа Егревил), Верица Ристовска (Сузана), Сабина Ајрула (Роза), Весна Стојановска-Николовска (Ивон), Мирјана Боцева (Госпоѓа Ерблеј), Љупка Варџиска (Помпонет).

Премиера: 1987 година.

Творечка и работна биографија на Коле Ангеловски — актер и режисер

Домицили

Коле Ангеловски е роден на 14.3.1943 година во Скопје; денес живее во Скопје на ул. „Миле Попјорданов", 32.

Образование

Академија за театар, филм и радио телевизија во Белград (без социологија); пост-дипломски студии во Париз.

Служба

До 1967 година слободен филмски актер, потоа вработен во Драмскиот театар — Скопје.

Улоги во играни филмови

„Саша" (дебитантски филм во 1962 година), „Лито виловито", „Народен пратеник", „Човек од светот", „Да се дојде и да се остане", „Тврдина на силеции", „Битката на Неретва", „Сутјеска", „Македонски дел од пеколот", „Бановиќ Страхиња"... повеќе од 40 улоги.

Телевизија

Бројни улоги во ТВ драми, серии и ТВ филмови, водител на контактни и шоу-програми... („Да видам, да видам, што да бидам", „Волшебното самарче", „Комедијанти"...)

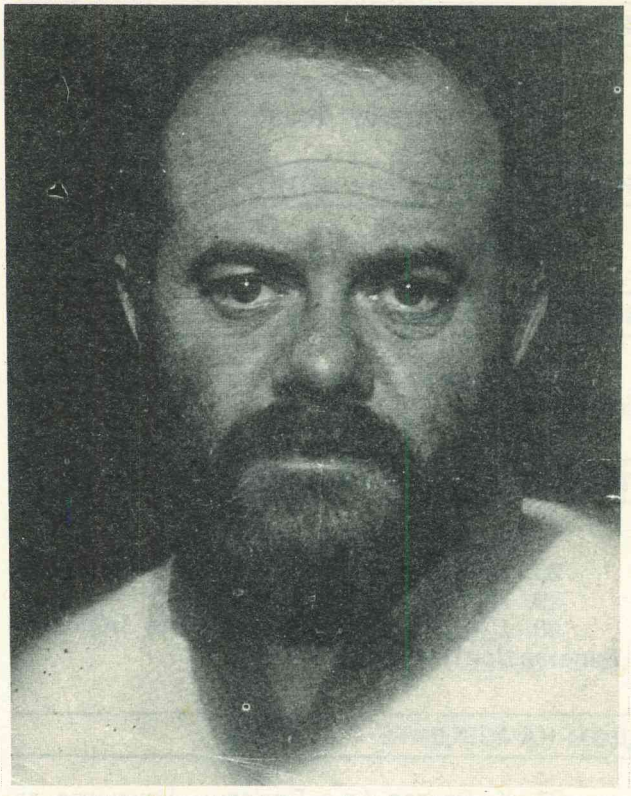
Улоги во театар

„Балада за лузитанското страшило", „Болва во уво", „Вишновата градина", „Владимир и Косара", „Нарачана комедија", „Макбет", „Ревизор", „Јане Задрогаз", „Доживувањата на храбриот шивач", „Ескуријал и слепци", „Сојуз на лажните светци", „Лисистрата" и други.

Режии во театар

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

1. Ристо Давчевски: „Мустаќите на генералот Рококајко"
2. Оливера Николова: „Чук, чук, Стојанче"
3. Горан Бабиќ: „Баш челик"
4. Чарлс и Мери Лемб: „Шекспир во приказни"
5. Миле Попоски: „Солунски патрдии"
6. Бранислав Нушиќ: „Сомнително лице"
7. Русомир Богдановски: „Панургие"
8. Душко Радовиќ и Мирослав Беловиќ: „Капетанот Џон Пиплфокс"



Коле Ангеловски

9. Светислав Пешиќ: „Ловечка сказна"
10. Миле Попоски: „Викенд на мртовци"
11. Иван Карадак и Љупчо Силјановски: „Коприварник" (кабаре)
12. Џ. Вајтхед: „Брачен плеј-оф"

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

13. Жорж Фејдо: „Погрижи се за Амелија"
14. Афродита Кирјаковска: „Сказна за сказните"
15. Димитрие Бужаровски: „Шеќерна приказна" (музичка игра за деца)

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

16. Душан Ковачевиќ: „Балкански шпион"
17. Душан Ковачевиќ: „Маратонците го трчаат почесниот круг"
18. К. Вактер-Аља Предан: „Училиште за кловнови"
19. Молиер: „Ѓаволштините на Скапен"

НАРОДЕН ТЕАТАР — ПРИЛЕП

20. А. Батурински: „Да живее амамот"
21. Миле Попоски: „Солунски патрдии"
22. Миле Попоски: „Туѓо сакаме, свое не даваме"
23. Војдан Чернодрински: „Духот на слободата"

НАРОДЕН ТЕАТАР — ТИТОВ ВЕЛЕС

24. Русомир Богдановски. „Панургие".
25. Молиер: „Дон Жуан"

НАРОДЕН ТЕАТАР — ШТИП

26: Гоголь: „Ревизор"

НАРОДЕН ТЕАТАР — КУМАНОВО

27. Оливера Николова. „Сребреното јаболко"

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

— Турска драма —
28. Шекспир: „Веселите жени виндзорски"
29. Љутви Сејфула. „Папучар"
30. Душко Радовиќ—Мирослав Беловиќ: „Капетан Џон Пиплфокс"

ДОМ НА МЛАДИТЕ — СКОПЈЕ

31. К. Вактер-Аља Предан: „Училиште за кловнови"

ПОЗОРИШТЕ МЛАДИХ — САРАЕВО

32. Горан Стефановски: „Јане Задрогаз"
33. Горан Бабиќ: „Одисеја"

ПОКРАИНСКО ПОЗОРИШТЕ — ПРИШТИНА

34. К. Вактер-Аља Предан: „Училиште за кловнови"

Режии на телевизија

Серии

1. Миле Неделковски: „Итар Пејо"
2. Миле Попоски: „Солунски патрдии"
3. Коле Ангеловски: „Училиште за кловнови"

Драми

1. Оливера Николова: „Сребреното јаболко"
2. Горан Стефановски: „Клинч"

Повеќе новогодишни, забавно-музички емисии, серии и емисии за деца.

Режии на филмови

1. „Василица" (документарен)
2. „Додека водата тивко шумоли" (документарен)
3. „Татко" („Колнати сме, Ирина") (игран).

Награди

— дебитантска актерска награда во Пула за „Саша"

— најдобар млад актер во филмот „Да се дојде и да се остане"

— најдобра машка улога на ТВ во епизодата „Судија"

— најдобар режисер-дебитант на филмскиот фестивал во Пула за филмот „Татко"

— „Кокан Ракоњац" од Здружението на филмските работници на Југославија за филмот „Татко"

— награди на меѓународните филмски фестивали во Бангкок и Картум

— награда на УНИЦЕФ за режија на „Василица"

— „Младо поколење" — за „Баш челик" како најдобро југословенско остварување за деца.

Автори на текстовите во „Театарскиот гласник“ 1-30

А

АБАЦИЕВА-ДИМИТРОВА, Соња: За театарската сценографија на Бранко Костовски (20)

АЛЕКСИЕВ, Александар: Фолклорните елементи во творештвото на Војдан Чернодрински (15), Драмските обиди на Младен Мартинов-Бурински (20), Пледоаје за современата национална драма и култивиран сценски израз (23), Редок културен чин — 250 „Болви во уво“ (24), Чернодринска — прва примадона на македонскиот театар (24), Траен симбол на нашето национално отстојување (27), Заслужено признание на Васил Иљоски (28), Кој е автор на „Хитлер во агонија“ (30)

АНГЕЛОВСКИ, Коле: Зошто „Шекспир во приказни“ и што со него? (3), Размислување на еден обичен македонски артист (9), Оптимистичка приказна (15), Оптимистичка приказна II (17), Нешто околу театарскиот живот на Охридското лето ’82(-20), Три љубовни писма (22), Кој и зошто го уништува театарот за деца (25), Долго да ни живееш, Коприварниче! (28)

АНДОНОВСКИ, Верољуб: Кон политичко-документарната драма „Процес“ (5-6)

АСФУРИ, Сами Мохамед ел: За „Ослободувањето на Скопје“ (7)

АЦИЕВСКИ, Илија: Дебар ’45 — драма „Партизанска мајка“ (21)

Б

БАБАЧЕВА, Кремена: Ни гостуваше скопскиот Драмски театар (5-6)

БАКЕВСКИ,Петре: Поделени мислења за скопските претстави (2), Пофалби и критики за „Хамлет“ (2), Комплименти за „Црнила“ (2), Нешто повеќе од запознавање (2), „Хамлет“ неприфатен (2), Грст пофалби за „Црнила“ (2), Премиера на „Ревизор“ (4), Премиера на „Тигар“ (4), Премиера на „Шекспир во приказни“ (4), Некои аспекти на репертоарската политика на театрите во Скопје (28)

БАНУ, Жорж: Јежи Гротовски — претстава процес (9)

БЕЖАНОВСКА-ЛЕВАВАСЕР, Марија: Тоталниот театар на Баро (10-11)

БЕЛОВИЌ, Мирослав: За „Шекспир во приказни“ (4), Увертира во еден разговор за театар (10-11)

БОЖОВИЌ, Божидар: Од театарскиот свет (30)

БРОДМЕН, Мјуриел: За „Шекспир во приказни“ (4)

В

ВАГАПОВА, Наталија: Балканскиот триптих на Г. Стефановски (29)

ВАЛЕСИ, Мари: За „Шекспир во приказни“(4)

ВЕРЕШНИНА,И: Ајде да се запознаеме (27)

ВУРНИК, Франце: „Црнила“ и „Хамлет“(2)

Г

ГАВРИЛОВ, Симеон: Театар со љубов (15)

ГАСМАН, Виторио: Театарот заслужува жестина (20)

ГЕОРГИЕВСКИ, Љубиша: Револуционерните продори на современиот театар во домашната драма (5-6), „Хамлет“ (9), Актерот како творечки субјект (16-17)

ГЛИШИЌ, Рада: „Ослободување на Скопје“ (7)

ГОЕР, Градимир: „Ослободување на Скопје“ (7)

ГРГИЧЕВИЌ, М.: Гостување Драмског театра из Скопља — казалишно изненаѓење (2), „Бркотница“ (18)

ГРОЗДАНОВ, Мите: Општествената улога на театарот во нашето самоуправно социјалистичко општество (4), Социјалистичка самоуправна преобразба на културата (29)

ГРУЕВСКИ, Љубомир: Ацо, Хамлет и другите (28)

Д

ДОНЕВА, Вукосава: Малина Поп Иванова (19), Велика... Велика (21), Звучните согласки на крајот од зборот (25), Слово за јазикот (26), Режијата и сценскиот говор (26)

ДОР, Бернар: Многу строги конкурси (21)

ДРАШКОВИЌ, Боро: „Ослободување на Скопје“ (7)

ДУРБЕШИЌ, Томислав: За „Шекспир во приказни“(4)

Ѓ

ЃОРЃИЕВА, Елица: Успех на „Црнила“ (2)

ЃУРОВИЌ, Мајо: За „Шекспир во приказни“ (4)

ЃУРЧИНОВ, Милан: Театар со свој лик (16-17), Нови функции на драмскиот текст (18)

Е

ЕМИН, Илхами:Ин мемориам — Мирко Стефановски (18)

ЕСЛИН, Мартин: Современиот театар во Британија и Америка (8)

З

ЗАФИРОВСКИ, Борко: Нови видувања (2), Премиера на „Ревизор“ (4), Премиера на „Тигар“ (4), Премиера на „Шекспир во приказни“ (4), За некои аспекти на артистичката (и друга) недоискажаност во поголемите театарски колективи во нашата Република (10-11)

ЗАФИРОВСКИ, Илија: Импресии од гостувањето на Драмскиот театар во НР Бугарија (5-6)

ЗБИЕВСКА, Кристина: Баладина над Вардар (5-6)

ЗИНОВЈЕВИЧ-ЈУФИТ, Анатолиј: За „Шекспир во приказни“(4)

З.,М.: „Хамлет“ од Скопје (2)

ЗОЈЧЕВСКА, Цветанка: За „Тетовираните души“ во Москва (30)

И

ИВАНОВ, Благоја: Современа драма и театар во Македонија (21), Млад отворен театар '84(25), Развојните раздобја на Драмата на МНТ (26), Сто и педесет години на првиот српски театар (26)

ИВАНОВИЌ, Алекса: Кога не би постоело, би требало да се измисли (12)

ИВАНОВСКИ, Иван: Премиера на „Непокор“ (2), Македонските театри на републичките фестивали (3), Ин мемориам — Ѓоко Николовски (3), Ин мемориам — Димче Трајковски (4), Ин мемориам — Димче Стефановски (4), Ин мемориам — Стојка Цекова (4), Премиера на „Ревизор“ (4), Премиера на „Тигар“ (4), Класиката на југословенската сцена (5-6), „Ослободување на Скопје“ (5--6). „Весела смрт“ (5-6), Слаба продукција на неколку значајни проекти (7), За „Театарскиот гласник“ (7), „Трамвај наречен желба“ (8), „Солунски патрдии“(8), По повод откривањето на бистите на основоположниците на македонската драматургија (8), Сеќавање на Љубинка Бобиќ, Сава Северова, Блаженка Каталиниќ и Виктор Старчиќ, (13-14), Театарски дневник од патот по Албанија (15), Театарскиот плакат на З. Пановски (15), Театар со свој лик (16-17), Три книги — 9 драмски автори (16-17), Сценографско-костимографската уметност на младите творци од ДРГ (16-17), Ин мемориам — Мирко Стефановски (18), Костимографската уметност на Р. Петрова-Малкиќ (18), Кон 80-от роденден на Т. Николовски (19), Нови книги (19), Ин мемориам — Лука Павловиќ (19), Ода за актерот (19), Дилеми и размисли за театарската критика (20), Театарот и публиката (21), Аспекти на модерната актерска игра (21), Театарската критика на Ј. Костовски (22), Горишко сречање малих одров (22), Молиер на професионалните драмски сцени во Македонија (23), Разговор со Макс Фурјан (23), Шекспир на професионалните драмски сцени во Македонија (24), Нови пробиви на југословенската куклена уметност (24), Театарската критика во следењето на продукцијата на битолскиот НТ (25), Нада Стефановска, 1928-1984 (25), Марк Марку, 1927-1984 (25), „Вечна“ претстава (26), Скопската младост на Скрбиншек (26), Ацо Стефановски, 1922-1985 (26), Неограничените можности на кукларството (27), Актерското творештво во Македонија (27), Кон 100-та изведба на „Дрво на ридот“ (28), Четириесет години на Драмскиот театар (29), Режисерската поетика на А. Таиров (29), Успех што импонира (30), Прличко и неговите 80 години (30), Огледало на југословенскиот театар (30)

ИЉОСКИ, Васил: За куклениот театар во Скопје (8), Театарската школа — важен фактор за правилен и брз развој на театарското дело кај нас (9)

ИНКРЕТ, Андреј: Скопска игра на диво месо (12)

Ј

К.,Ј.: Тодорче Николовски (7)

ЈАВОРШЕК, Јоже: Драмскиот театар од Скопје во Љубљана се претстави со „Црнила“ од Чашуле и со „Хамлет“ (2)

ЈАНКОВ, Стефан: Претставување на артистите од Скопје (5-6)

ЈАНЧИЌ, Мирослав: „Ослободување на Скопје“ (7), Драма на (балканската) инфериорност (12)

ЈАЊИЌ, Драган: „Ослободување на Скопје“ (7)

ЈОВАНОВИЌ, Душан: Се подготвува „Ослободување на Скопје“ (4)

ЈОВАНОВСКА, Ѓурѓица: Македонскиот национален балет на сцената на МНТ (26)

ЈОВАНОВСКИ, Мето: Едно размислување за артистот (3)

К

КНАП, Мајда: Словенечката театарска сезона — есен '82(21)

КОНДОВА, Тодорка: Импровизација (20), Прашалници и решенија (27), Од времиња глуви до билет повеќе (28)

КОНЕСКИ, Блаже: На Георги Божиков (30)

КОНСТАНТИНОВ, Душан Хр.: Димче Стефановски (13-14), Владимир Гравчев (13-14), Дамјан Груев како драматург, артист и сценограф (18), Достоевски како драматург и артист (18), „Крвавата македонска свадба“ во Битола непосредно по создавањето на кралството на СХС(20)

КОНСТАНТИНОВ, Павле: Да се почни таа корисна работа (21)

КОРУБИН, Благоја: Правоговорот на сцената (30)

КОСТИЌ, Предраг: „Шекспир во приказни“(4)

КОСТОВСКИ, Петар: За јубилејот и... „Среќна Нова '49“ (27)

КРАВЉАНАЦ, Бранислав: Односите меѓу кукларството и некои уметности (20)
КУЗМАНОВ, Тодор: Аматерскиот театар „Чекори" (10-11)
КУЗМАНОВСКИ, Ристо: Подем на театарското создавање (2)
КУЈУНЦИЌ, Миодраг: Конфликт на мршојади (13-14)
КУНОВСКИ, Благоја: Лондонска театарска панорама (21), Лондонска театарска панорама (24), Разговор со Душан Ковачевиќ (26)

Л

ЛАЗАРОВ, Ристо: Без мерак, без пари, без атмосфера (9), Венчавка со звездите (12), Сезона што ќе се памети (19)
ЛАЗИЌ, Радослав: Студии за интермедијална режија (9), Естетичката мисла на Станиславски (13-14), Разговор со Љ.Георгиевски (18), Херменеутика на актерската игра (21), Разговор со Д. Ќостаров (22), Разговор со В. Милчин (23), Разговор со К. Чашуле (27), Театрографиа југославика (27), Режијата на Стериното позорје (28), Режија на времето — режија на просторот (29), Разговор со Т. Кондова (30), Разговор со Н. Пановски (30), Раѓање на нашата модерна режија (30), Разговор со Анатолиј Ефрос (30)
ЛАЗОСКИ, Ристо Гиче: Нè викаа Рациновци (15 до 19)
ЛИМАНИ, Џеват: Ин мемориам — Мирко Стефановски (18)
ЛИПША-ТОФОВИЌ, Ана: Вокалната педагогија во Југославија денес (29)

М

МАЗОВА, Лилјана: Не секогаш ново (8), Цветанка Јакимовска (22), Јон Исаја (22), Јоана Поповска (23), Ненад Стојановски (23), Вукосава Донева (24), Благоја Чоревски (24), Љубиша Трајковски (25), Мери Бошкова и нејзината „Министерка" (26), Тодорка Кондова (26), Душко Костовски (27)
МАРИНКОВИЌ, Славко: Театар со свој лик (16—17), ООЗТ Факултет за драмски уметности (16—17), 11.000 „Стапици за глувци" (19), Театарска лингвистичка прошетка (19), Театарската '83 во Македонија (24), „Премиери" од Бакевски (24), „На своја почва" од Ивановски (24), Харалампие Поленаковиќ, 1909—1984 (24), Четири битолски театарски децении (25), Драмските премиери во МНТ (26), Оперскиот репертоар 1947—1985 (26), Стефан Русјаков, 1916—1985 (27), „Југословенска антитеза" — театарски хит (28), Станко Липша, 1912—1986 (28), Јубилејни оперски средби (29), Димитрие Парлиќ, 1919—1986 (29), Драгутин Аврамовски, 1931—1986 (29), Стоимир Поповски, 1929—1986 (29), Четириесет години со Операта на МНТ (30), Триесет и пет сценски години на Љ. Сејфула (30), Дваесет и пет балетски години на Е. Хусеин (30), Георги Божиков, 1931—1986 (30)
МЕВЉА, Душан: Милена Година, 75-годишнина (30)
МИЛЕТИЌ, Слободан: „Ослободување на Скопје" (7)
МИЛОВАНОВИЌ, Славенка: „Ослободување на Скопје" (7)
МИЛОШЕВИЌ, Бранислав: Два схватања позориште на делу (2)
МИЛЧИН, Владимир: Во потрага по идентитетот (7), Бркотница околу „Бркотница" (15), Помалку цензура, повеќе добронамерна, но строга критика (19)
МИЛЧИН, Илија: Во Скопје се отвора државна театарска школа (13—14), Сеќавања за Драги Костовски (13—14), Јазикот на нашата сцена (19), За говорниот јазик (20), Обид за портрет на М. Ступица (21), Мата Милошевиќ (21), Театарски пројави во Прилеп и Прилепско во НОВ (29)
МИТЕВСКИ, Витомир: Репертоарни проблеми (1), За општествената моќ на современиот театар (4), Репертоарот на театарот во СРМ во сезоната 77/78 (5—6), За театарот и вистината (7), Драмскиот театар во изминатата сезона (9)
МИТИЌ, Милан: Хамлет — наш друг (2), „Ослободување на Скопје" (7)
МОМИРОВСКИ, Томе: За животот и делото на Иван Мазов (1923—1977) (21)
МРДУЉАШ, Игор: Лев Биринski — „Бркотница" (18)
МУЈЧИНОВИЌ, Авдо: Силно (12)

Н

НАНЕВСКИ, Борис: Од Стериното позорје — „Диво месо" (13—14)
Н., М.: Полскиот печат за Драмскиот театар (3)
НАСТЕВ, Божидар: Молиер кај Ароманите (16—17)
НАУМОВСКИ, Душан: Да го прескокнеме времето за плачење (3)
НИКОДИНОВСКИ, Љубиша: Фестивал со скршена врата (29), Театар „Талија" — експериментален центар (29)
НИКОЛОВСКИ, Тодор: Сеќавања I (23), Театар меѓу две војни (24), Сеќавања II (24), Сеќавања III (25)
НОВАК, Јернеј: Балкански синдром (12)

О

ОСМАНЛИ, Томислав: Премиера на „Ревизор" (4), Театарот сега и овде (5—6), Херметичниот театар на Гротовски (13—14), Креговата метафизичка театарска визија (16—17), Медиумското одредување на односот театар — филм (18), Пролегомена за комуналниот театар (19), Успешна формула — неконвенционалност (21),

Репертоар што пледира на светот (28), Калипсо Налча (30)

ОСТОИЌ, Здравко: За „Шекспир во приказни“ (4)

П

ПАВЛОВСКИ, Б.: Дострел на едно театарско гостување (2)

ПАНОВСКИ, Наум: Обид да се направи панаѓурски театар (4), Сите видови на сценско изразување се добри и автентични (20), Како режираше Мата (20), Револуционерните аспекти на „Македонска крвава свадба“ (23), Елементи на трагедија во „Црнила“ (24)

ПАУНОВСКИ, Љубен: Сценографското творештво на Јанчевски (30)

ПАШИЌ, Феликс: На испит во зли времиња (12)

ПЕРВИЌ, Мухарем: За „Театарскиот гласник“ (1)

ПЕТКОВСКА, Нада: Поглед на театарскиот живот во Париз (22)

ПЕТКОВСКА, Татјана: Скопската премиера на „Дубровничка легенда“ (29)

ПЕТРОВИЌ, Верослава: За „Театарскиот гласник“ (7)

ПЕТРОВИЌ, Сретен: „Диво месо“ од Стефановски (12)

ПЕТРОВСКИ, Методи: Социјалните елементи во драмата „Милион маченици“ од Ристо Крле (15), Десет години од смртта на Крле (27)

ПЛАЗЕВСКИ, Владимир: Креативното во театарската фотографија (22)

ПЛЕВНЕШ, Јордан: „Непокор“ (2), Премиера на „Шекспир во приказни“ (4), Посмртно писмо до еден артист (10—11), Скопски Хамлет 1977 (10—11)

ПОЛЕНАКОВИЌ, Харалампие: Родоначалникот на македонскиот збор (7), Драмолетите на Никола Киров Мајски (9), Еден драмски текст од 1938 пишуван на тетовски говор (15), Драмите на Иво Војновиќ во Македонија (18), Шекспировиот „Отело“ во Прилеп во првите години на XX век (20)

ПОПАДИЌ, Момчило: „Шекспир во приказни“ на Југословенскиот фестивал на детето во Шибеник (4)

ПОПОВИЌ, Душан: „Диво месо“ (13—14)

ПУТНИК, Радомир: „Диво месо“ (12)

Р

Р., М.: „Хамлет“ и „Црнила“ пред београдском публиком (2)

РАДОЊИЌ, Мирослав: Македонскиот театар на Стериино позорје (8)

РАМАДАНИ, Хисен: По повод изложбата „Тито, театар и актери (12)

РЊАК, Душан: Научен собир за античкиот театар кај нас (30)

РОДИЌ, Душко: За „Шекспир во приказни“ (4)

С

СЕЈФУЛА, Љутви: Ин мемориам — Мирко Стефановски (18)

СЕЛЕНИЌ, Слободан: Низ периодиката на театарот (1), Театар со свој лик (16—17)

СИЧ, Имре: Човековиот пат (20)

СЛАВЕВ, Блаже: Аматерскиот театар од Т. Велес (10—11)

СМАЌОСКИ, Бошко: Меѓу Талија и Будалија (23), Од мојот Ноќник (24)

СТАВРЕВ, Бранко: Простување од Драги Костовски (13—14), Проба за портрет на Ристо Шишков (29)

СТАМЕНКОВИЌ, Владимир: Театар со свој лик (16—17)

СТАНКОВСКИ, Војо: Експерименталното кукларство во Европа денес (4), Кукларството на Далечниот Исток (7)

СТАНКОВСКИ, Димитар: Се подготвува „Ревизор“ (2)

СТЕФАНОВСКИ, Горан: Сценските ремарки како основа на театарот на Самјуел Бекет (5—6), Разумен театар — Едвард Бонд (13—14), Без наслов (24), Англискатаа драма (без Шекспир) во Македонија од 1915 до 1985 (28)

СТЕФАНОВСКИ, Мирко: Репертоарско созревање (7)

СТЕФАНОВСКИ, Ристо: Уводен збор (1), За состојбата и перспективите на театрите во СРМ (3), Тези за изработка на елаборат за обновување на куклената сцена во Скопје (5—6), Македонските актери на сцената на Српското народно позориште во Скопје (7), Подготовките и формирањето на МНТ (8), Првата театарска школа на македонски јазик во Скопје (9), Античкиот театар на нашата почва (10—11), Театарската уметност во византискиот и старословенскиот период (13—14), Простување со Драги Костовски (13—14), Театарскиот живот за време на турското владеење (15), Триесет и пет години на Драмскиот театар (16—17), Јордан Хаџи Константинов — Џинот и училишниот театар (16—17), 200 „Болви“ (18), Театарот во манастирите (18), Гостувањата на софискиот и белградскиот театар во Македонија (18), Културно-забавниот живот во единиците на НОВ и ПОМ (19), Професионални театарски дружини на македонски јазик (19), Театарот во Скопје и Битола 1913—1915 (20), Народното позориште во Скопје 1918—1922 (21), Театарот во Скопје 1922—1928 (22), Дејноста на скопскиот театар во периодот 1928—1933 (23), Дејноста на скопскиот театар од 1933 до 1936 година (24), Театарот во Скопје од 1936 до Војната (25), Театарот во Битола и Штип меѓу двете војни (26), Аматерската, полупрофесионалната и патувачката театарска дејност (27), Бугарските театри во Македонија (28), Партизанскиот театар 1941—1944 година (29), МНТ и неговата прва година (30)

СТОЈАНОВИЌ, Мирољуб: Завиден неизведуван драмски опус — 15 години од смртта на Стале Попов (13—14)

Т

Т., Ј.: „Шекспир во приказни“ (4)

Т., Љ.: Аматерски театар од Титов Велес (10 — 11)

ТАДИЌ, Љуба: За артистичката уметност (15)

ТАНЕВСКИ, Стефан: За Љубиша Георгиевски и „Хамлет“ (10 — 11)

ТОДОРОВСКИ, Гане: Во театарското школо првите чекори на сцената (9), Подалеку од занесот — поблизу до болот (13 — 14), Заедничка песна (16 — 17)

ТОЗИЈА, Љупчо: Еден прелет над театарските гнезда на Оф — оф Бродвеј (5 — 6)

ТОФОВИЌ, Петар: Прилог и пролог кон психоанализата на Шекспир (29)

ТОЦИНОВСКИ, Васил: Кочо Рацин и театарската уметност (27), Другарувањата на Кочо Рацин и Антон Панов (28)

ТОЧКО, Иван: Театарот воопште и нашиот Народен театар (8)

Ќ

ЌЕЛАК, Ева: Полскиот печат за Драмскиот театар (3)

ЌИРИЛОВ, Јован: Возбудлива претстава (12), „Тетовирани души“ и други драми (30)

У

УНКОВСКИ, Слободан: За поголемо раздвижување на продукцијата на Драмскиот театар (3)

Ф

ФИНЦИ, Ели: За Драмскиот театар (4)

ФОРЕТИЌ, Далибор: Театар модерног сензибилитета (2), „Шекспир во приказни“ (4), Заслужен триумф (12), Театар со свој лик (16 — 17)

ФРАНИЌ, Северин: „Ослободување на Скопје“ (7)

ФРЕЛИХ, Емил: Дали операта „навистина“ е во криза? (29)

ФРНДИЌ, Наско: Нестабилно тло под Хамлетовим ногама (2), „Бркотница“ (18)

Х

ХАЏИ ВАСИЛЕВ, Киро: „Платон Кречет“ во првиот македонски народен театар (8)

ХАЏИЌ, Фадил: Театар, репертоар, публика (13 — 14)

ХРИСТИЌ, Јован: „Диво месо“ (13 — 14)

Ц

ЦВЕТКОВСКИ, Владимир: Еден податок за скопскиот театар во британската мемоарска литература (23)

Ч

ЧАШУЛЕ, Коле: Театарската школа — избор на нови глумачки кадрови (9), Писмо до Османли (30)

Џ

Џ., А.: Конференцијата на НОВ во Скопскиот театар (8), Свечено преставление во народниот театар (8)

ЏАЏЕВ, Илија: Доследен (29), Во жижата на твоето грло (30)

ЏИПУНОВА, Емилија: Бард на југословенскиот балет (29)

Ш

ШЕДЛБАУЕР, Звоне: Театар со свој лик (16 — 17)

ШЕРИФИ, Мухамед: Ин мемориам — Мирко Стефановски (18)

ШОПТРАЈАНОВ, Георги: Драматургијата на Ромен Ролан (28)

Г Л А С Н И К Н А Д Р А М С К И О Т Т Е А Т А Р - С К О П Ј Е

БРОЈ 1 ОКТОМВРИ 1977

ИЗЛЕГУВА ПОВРЕМЕНО С К О П Ј Е

С О Д Р Ж И Н А

Уводен збор 2

Репертоарни проблеми 3

Проекти на Драмскиот театар 5

Наши премиери 7

Куси вести 11

Низ периодиката на театарот 13

Актуелно од југословенската сцена 16

ИЗДАВА: ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ

ЗА ИЗДАВАЧОТ ОДГОВОРЕН: Ристо Стефановски

ОВОЈ БРОЈ ГО ПОДГОТВУВА: драматургот на Драмски театар,

Витомир Митевски

УВОДЕН ЗБОР

Веќе самото име "Гласник" укажува на скромните претензии на материјалот што го предочуваме,кои не одат подалеку од информирање на непосредно заинтересираните со тековните проблеми и настани во Драмскиот театар и околу него.Ако зборуваме за конкретна определба на темите кои ќе бидат обработувани, на прво место ќе ги споменеме проблемите околу репертоарната политика, а би следеле коментари,избор од критика или белешки-тези за дискусија по повод изведените премиери, како и прикази на акции или проекти од уметнички карактер во Театарот.Тука нема да изостанат и вести од актуелните збиднувања вон Театарот, а кои со својата важност можат да влијаат на неговиот развиток и физиономија.

Посебна димензија Гласникот може да добие ако биде прифатен како отворена ЈАВНА ТРИБИНА за изнесување на мислењата/не само на редакцијата/ по повод проблемите за кои во даденият момент најмногу се дискутира.

Ако на почетокот рековме дека амбициите на овој Гласник се скромни, тоа не значи бегање од неговите/творци/ од поголеми обврски,туку едноставно прилагодување кон реалните околности во кои тој може да заживее. За поголеми зафати е потребна концентрација на поголеми сили,па во таа смисла овој наш чекор треба да биде сфатен како ПРВ ИМПУЛС КОН создавање претпоставки за она што е дамнешна желба на сите искрени љубители на театарската уметност кај нас - списание за театар.

Во очекување одговор на овој наш обид, било во вид на предлози или сугестии или уште подобро - соработка.

ДИРЕКТОРОТ,

Ристе Стефановски

РЕПЕРТОАРНИ ПРОБЛЕМИ

Во тек се подготовките на ПРЕДЛОГ-РЕПЕРТОАРОТ за идната 1978 календарска година.

Сметајќи ја при тоа селекцијата на понудените текстови како јавна дејност,со чие одвивање треба да се во тек сите заинтересирани во Театарот,ги изнесувам на увид списокот на драмските дела кои до сега ми беа лично врачени,испратени по пошта или препорачани:

За ВЕЧЕРНАТА СЦЕНА

Нада Зекманова-Јакимова: ЦАР САМОИЛ
Миодраг Мицев: ВЕРТИГО
Живко Чинго: ЛАЗАРЕВОТО ПИСМО/предлог-адаптација С.Унковски/
Борис Вишински: РАЦИН
Васил Иљоски: ОКРВАВЕН КАМЕН
Бранко Пендовски: ПАТУВАЊЕ
Фадил Хаџиќ: ЧОВЈЕК НА ПОЛОЖАЈУ
СУДСКИОТ ПРОЦЕС-КАРНИЧЈУ/предлог-адаптација Д.Станковски/
Дејвид Стори: ПРЕСОБЛЕКУВАЛНА
Павлина Климкар-Механциска: СВЕТИЦА
Т.Арсовски: СКОК ПРЕКУ КОЖА
В.Гејскил и М.С.Кларк: ОД НАСЛОВНИТЕ СТРАНИ

За МАЛА СЦЕНА

БОЖЕМНИКОТ ОД.../монодрама/

За МЛАДИНСКО -ДЕТСКА СЦЕНА

Влада Вукмировиќ: МРЕЖА ЗА ХВАТАЊЕ ВЕТРА/младинска/
Бранислав Нушиќ: ХАЈДУЦИ/младинска/
Ката Мисиркова: БЕЛОТО ЦИГАНЧЕ/младинска/
Жарко Петан: ОБТОЖЕНИ ВОЛК/детска/

За КУКЛЕНА СЦЕНА

Фране Пунтар: ХРУШКЕ ГОР - ХРУШКЕ ДОЛ

Сметам дека наведениот список на драмски дела не ги исцрпува сите занимливи предлози кои потенцијално постојат во Театарот. Верувам дека има луѓе меѓу нас кои можат да понудат интересни текстови,проекти за претстави или замисли,па во таа смисла и

ГИ ПОКАНУВАМ НА РАЗГОВОР

од кој би можеле да произлезат корисни резултати.

Од друга страна,забележливо е што многу дела од поранешните ПРЕДЛОГ-РЕПЕРТОАРИ воопшто не се поставувани на сцена.

Сигурно е дека една од главните причини за тоа е извесен недостаток на координација на желбите и стремежите помеѓу составувачот на ПРЕДЛОГ-РЕПЕРТОАРОТ и неговите реализатори.

Таквиот расчекор,ако не елиминиран тогаш би бил намален,кога сите заинтересирани за репертоарот претходно би ги изложиле своите сваќања и погледи за неговата физиономија,па и од таа причина повторно апелирам на предложениот ПРЕТХОДЕН РАЗГОВОР во кој однапред би можеле да се отстранат многу недоразбирања.

ДРАМАТУРГОТ ПРИ ДРАМСКИОТ ТЕАТАР

Витомир Митевски

ПРОЕКТИ НА ДРАМСКИОТ ТЕАТАР

ДАЛИ МОЖЕ ДА ОЖИВЕЕ КУКЛЕНАТА СЦЕНА

Парадоксална е судбината на Куклената сцена при Драмскиот театар. Таа се роди во рамките на МНТ како никулец на еден нов Театар кој набргу ќе израсне во комплетна сценска куќа добивајќи го името "Драмски", но наедно и ќе заборави на својот зачеток, небаре се срами од него.

Можеби на многумина им се стори дека една афирмирана театарска куќа како што е нашата, нема потреба од "враќање на почетните позиции" и "унизување на куклени преставленија". Се разбира, сите не мислат така. Доказ е изработката на елаборатот за обновувањето на Куклената сцена кој од друга страна има задача да ги увери сите компетентни дека кукларството не е враќање назад, дека куклената уметност не е "спуштање на ниски гранки", туку уметност рамноправна со другите драмски форми и чија активност може само да му служи на честа на Драмскиот театар исто толку како и на театарот во Македонија.

Куклените претстави прво почнаа да оретчуваат, за во последниве седум години да можеме да набројиме само една единствена: "Бродот со зелена брада" - почесен примерок!
Тоа е сè од 1971 година наваму.

Елаборатот е поделен на пет оддела при што во првиот е поместен уводот т.е. назначување на сегашната ситуација на кукларството во Македонија како појдовна точка, потоа следува вториот во кој се обидуваме да го истакнеме значењето на куклената уметност воопшто, а посебно во воспитувањето и образованието на децата. Во третиот оддел е даден кус развиток на Драмскиот театар од самостојна Куклена сцена до комплексна Театарска куќа, а во четвртиот е изнесена на видело судбината на Куклената сцена. Од овој оддел ќе ги издвоиме најкарактеристичните мисли:
"Факт е дека нивото и квалитетот на куклените претстави во целина и покрај сите напрегања на ансамблот не е на онаа висина која ја наоѓаме кај истакнатите куклени театри во земјата... Некој кој ги гледал претставите пред повеќе години и ги споредил

со подоцнежните би забележал дека тие не се ништо полоши од некогашните, но на тој мудрец би му одвратиле дека ако во уметноста се остане на определено ниво, тоа е рамно на назадување. Условите во кои се с оздавал куклениот театар кај нас диктирале определен квалитет, но како времињата се менуваат - условите се подобруваат, а тие бараат нови квалитети. Старите шаблони на куклената игра стануваат надминати, преживеани и кога тие ни се нудат како плод на уметноста. еден критички расположен гледач тоа не може да го сфати поинаку освен како анахронизам. Таквите претстави се под нивото на современието и најприродно е што предизвикуваат здодевност па дури и одбивност. Се чини дека такво нешто се случува со Куклената сцена при Драмскиот театар.
Таа состојба не мора да биде криза, можеме да ја наречеме вакуум кој за жал е неминовен во секоја творечка дејност, но сепак остануваат нејзините негативни последици. Тие практично се манифестираат како незаинтересираност на артистичкиот ансамбл за учество во куклените претстави".
Предлог за излез од оваа ситуација е направен во петтиот оддел и можеме да го формулираме во три точки:

1. За редовно и успешно функционирање на куклената сцена неопходно е создавање на трајно јадро артисти/четири/ специјално подготвени за куклени претстави со еден стручњак како уметнички советник и раководител.
2. На овој ансамбл би му придодале уште/четири/ техничари кои ќе се грижат за техничките подготовки на претставите.
3. Вака оформена сцена ќе биде финансирана посебно, со додатни средства но во рамките на Драмскиот театар.

Со основните мисли на елаборатот се запознавме. Да го сочекаме одговорот на надлежните.

НАШИ ПРЕМИЕРИ

На еден од изминатите состаноци на Уметничкиот совет беше расправано за организирање на разговори-дискусии по повод премиерите што ќе бидат реализирани на сцените на нашиот Театар.

Дискусијата се конкретизира околу тоа дали е подобро да се организираат ПРЕТПРЕМИЕРНИ или ПОСТПРЕМИЕРНИ разговори.

Аргументи имаше и за првиот и за вториот предлог но на крајот дефинитивно решение изостана.Така проблемот сеуште е отворен, па во прилог на негово конечно решавање би можеле да го изнесеме нашиот став,според кој без многу двоумење би гласале на ПРЕТПРЕМИЕРНИТЕ разговори што беа организирани минатата година во "Салон 19,19" кои се сведуваа:или на "учени предавања од бината" каде што "специјалистите" ги подучуваа присутните "што сака да каже авторот и режисерот" или на странични прашања на неупатените во салонот,ИЛИ,обично сè се сведуваше на брќотница во која едни други се надмудруваа,но за претставата што идеше никако не стануваме збор.Зошто?

Да одговориме просто: НЕ МОЖЕ ДА СЕ ДИСКУТИРА ЗА КВАЛИТЕТОТ НА ВЕЧЕРАТА ПРЕД ТАА ДА СЕ ПРОБА!

Во "Салонот 19,19" изјавите на творците на претставата што иде и на нејзините идни "козументи" беа изнудени,јалови бидејќи се водеа за НЕШТО ШТО ДОПРВО ТРЕБАШЕ ДА СЕ СЛУЧИ - ПРЕМИЕРАТА. А за нешто што уште го нема навистина е тешко да се дискутира.

Од досега изложеното некако сам по себе се наметна и ставот по второто прашање околу РАЗГОВОРИТЕ,а тоа е:дали тие да бидат ЈАВНИ или ОД ЗАТВОРЕН ТИП/што значи учество само на внатрешните членови на Театарот или во најдобар случај со присуство на "заинтересираните фактори"/.

Сметаме дека дискусии од затворен тип имаме и онака на претек.

На Театарот му е потребна ЈАВНА САТИСФАКЦИЈА! За неговата дејност треба да се сослушаат мислењата на оние заради кои тој егзистира.

Тоа е начин да се воспостави отворен контакт со публиката,кое значи тесна соработка на Театарот со средината во која дејствува.Според тоа, нашиот глас недвосмислено го даваме за ЈАВНИТЕ ПОСТПРЕМИЕРНИ РАЗГОВОРИ кои би го носеле не така амбициозното име РАЗГОВОРИ ПО ПОВОД ПРЕМИЕРАТА.

Наскоро ќе имаме прилика да организираме еден таков разговор по повод премиерата на "Хамлет".Можеби тој разговор нема да изгледа токму онака како што горе предложивме,но еден битен услов веќе задоволува:тоа ќе биде дискусија за нешто ШТО СЕ СЛУЧИЛО!

Со желба дискусијата да биде поаргументирана и плодна,го поднесуваме нашиот избор од критиките кон претставата што беа објавени во некои наши весници.

"ВЕЧЕР" 1.10.1977

пишува: Петре Бакевски

/СПОРЕДЕТЕ ГИ ПОДВЛЕЧЕНИТЕ РЕЧЕНИЦИ-ТВРДЕЊА ПОД 1. и 2./

1.
"Унковски се определува низ "Хамлет" да говори и да ја провоцира нашата современа свест за оние нешта што денес можат да се покажат како мошне актуелни".

2.
"Тоа е "Хамлет" јасен,отворен,до крај откриен пред гледачот. Прашање е дали таков сакаме да го примиме?"

1.
"Човекот во тој механизам е подреден на потребите на власта,а само "таинствениот" Хамлет ќе биде ставен во некоја донкихотовска ситуација наспроти таа затруена тврдина".

2."Хамлет ќе нагласи дека ги чувствува сенките што го следат...Ќе им одговори циркузантски,ќе ги разобличи,ќе ја открие вистината за самиот да осознае дека мигот за акција е дојден".

1.
"Полоний на Ацо Ѓорчев мислам е жртвуван лик во оваа претстава. Таа жртва е направена во име на општата режисерска концепција".

2.
Овој лик како однапред да е осуден од Унковски,затоа не успеал да му го даде вистинското место во своето видување на целокупноста на "Хамлет".

"СТУДЕНТСКИ ЗБОР" 1.10.1977

пишува: Јордан Плевнеш

Конечно во Скопје дојде Хамлет.Го чекавме,години,векови и месечини,го чекавме во едно немерливо време и чекајќи го сонувавме во

Историјата по морни патишта,на нејзиниот бескрај,постоејќи без него а сепак неизречливо многу со него.
Требаше да се роди Слободан Унковски и со него една генерација или повеќе од тоа - артисти,да застанат над работ од огромната театарска провалија наречена Шекспиријада,да го земат факелот на нејзината моќ по име Хамлет - принцот дански и да ни презентираат еден своевиден резон во неа,да се запишат во хронологијата на неговите духовни и истражувачки на крајот да го збогатат нашиот културен национален родопис со името на една од најпротивречните трагедии издигната до нивото на сеопшта филозофска парадигма: Одбрана или пустош во животот.
Мето Јовановски како Хамлет го понесе товарот на вековните болести на неговата иронија,но определувајќи се за самоуверената разгатка на комплексноста на таа задача паѓаше во искушенијата на недефинирана изразност на идејата,тенденцијата и смислата.

"НОВА МАКЕДОНИЈА" 2.10.1977
пишува: Борко Зафировски

"Во претставата "Хамлет" најверно се доживува човечката драма. Во дадена политичка ситуација посебно кај главниот лик,што е и најуниверзалното обележје на ова дело - трагедија на карактери. Елементите на општественото политичкото во неа,јасно се согледуваа,посебно преку режисерскиот израз,што го збогатуваше мотивот на претставата,а не ја прејде границата која,во контекстот на поделените улоги и поставените задачи,би претставувала само цел за себе".
"Илија Џувалековски го толкува ликот на Клаудиј а Ацо Ѓорчев на Полоний.Од театарски аспект нивниот третман има сличен ефект, затоа нивните остварувања,поткрепени од значајното искуство,донесуваат целовити резултати во формирањето на ликовите во односот кон текстот,но за еден чекор нивниот приод е понастрана од општиот тек на претставата во која учествуваат.

"ПОЛИТИКА" 18.10.1977
пишува: Мухарем Первиќ
"Унковски је био скроман,али не и уплашен.Он није толко изоштраваао колико је подешавао: сви токови политички,етички,психолошки,породични,љубавни,метафизички,су ту,али минимализирани,пример-

ни савременој осећајности.Хамлет Слободана Унковског и Драмског театра је још само толико трагедија колико је трагедијско осећање света данас уопште могуће,и на начин на који је ово осећање још присутно.Пробијајући се кроз Шекспиров текст,Унковски је једновремено отварао пут глумцима до улога које су узели на себе,као и врата публици која можда први пут види Хамлета.Отуда је овде тумачити значило учинити криминалну причу јасном,и,по могућности, не изгубити све друге димензије драме".
"Ун. ковски није одвеќ политизирао,иако Фортинбрас стоји на почетку и на крају његовог Хамлета,свеједно што се појављује само на крају.Гилденстерн и Розенкранц су нека врста приватних детектива, Озрик ухода.Полиније(Ацо Ѓорчев) је више дворска луда него краљев министар...У почетку беше мисао,питање; на крају су војске, на крају је Фортинбрас,човек који командује,склања лешеве,узима власт у руке.Круна никад не остаје без главе.Човек без улоге,који се пење на историјску сцену да би улогу играо,у средишту је Хамлета Драмског театра из Скопља.Конфликт две сфере,јавне и личне,политичке и интимне,покреће и испуњава Хамлета Слободан Унковског. Унковски, заправо,драматизује овај раскорак између лица и маске, човека и улоге коју он на себе узима...
"Сцена са глумцима била је боља од сцене са гробарима".

"ЕКСПРЕС ПОЛИТИКА" 11.10.1977
пишува: Слободан Селеник
Разумно,увек са разлогом,и мишљу,и зналачки,Унковски развија дате односе и ситуације,покушавајући заједно са ансамблом да усвоји и у себи обради компликовани случај Елсиморског дворца речником, гестом,динамиком сопственог доба и генерације која жели да пронађе свој идентитет и потврди своју посебност.Неторне фразе и ситуације из толико познатог текста доследно су лишаване историјског ореола,свођене на величину и значај свакодневних израза. Хамлет Мета Јовановског,родитељевог вртљака,најбољи је када је најсуздржанији,јер тада недвосмислено свету који је окружен малим лажима,изгубио смисао за велике истине.

КУСИ ВЕСТИ

Неодамна беа предадени на печатење материјалите од Симпозиумот одржан во декември 1976 по повод 30-годишнината на Драмскиот театар во Скопје.Рефератите на излагачите од Симпозиумот ќе бидат објавени заедно,во вид на Зборник.

*

По повод убавиот успех што го доживеа претставата "БАШ ЧЕЛИК" како наш претставник на Фестивалот на детето во Шибеник,деновиве подготвивме избор од критиките објавени низ југословенскиот печат кои ја квалифицираат изведбата како "една од најдобрите на фестивалот".Кон критиките се додадени и записите на магнетофонската снимка на излагањата на Тркалезната маса во Шибеник во врска со претставата.

*

После многуте предлози и обиди Малата сцена да го добие своето вистинско место во Театарот,еве го и најновиот: наскоро пред Уметничкиот совет ќе се најде на разгледување елаборатот на Димче Станковски во кој се среќаваме со неговата концепција за значењето,функциите и перспективите на овој наш сеуште неадекватно и недоволно искористен сценски простор.

*

Во најскоро време се очекува да започнат подготовките на претставата за Тито,која ќе ја режира Љубиша Георгиевски врз основа на текстот од Бранко Пендовски.

*

Една убава иницијатива на два наши артисти:Видосава Ѓрубач и Шишман Ангеловски веќе подолго време ја подготвуваат изведбата на текстот "Без третиот" од Милан Беговиќ.Да се надеваме дека на еден од идните состаноци на Уметничкиот совет нивниот проект ќе добие виза за сценска реализација.

*

Уште една самостојна акција за одбележување:артистите Мите Гроздановски и Емилија Андреева,под раководство на режисерот Драган Велјановски,ја подготвуваат изведбата на драмскиот текст "Тигар" од Шизгал.

*

Овогодишната Републичка награда "11 Октомври" во областа на сценската уметност од нашиот театар ја доби артистот Ацо Јовановски за улогата на Фезлиев во "Црнила" од Коле Чашуле.

*

Коле Ангеловски е добитник на југословенската награда "МЛАДО ПОКОЛЕНИЕ" за режија на "Баш Челик" и поради вонреден творечки пристап кон театарот з а д е ц а.

*

Драмскиот театар е поканет со својата претстава "Цар Едип" да учествува на манифестацијата "Драмската класика на југословенските сцени" во Лесковац.Театарот ќе настапи на 3 ноември.

*

Деновиве се очекува доаѓањето на директорот на Театарот БАГАТЕЛА од Краков,Мјечислав Гуркиевич,со кој ќе се потпише договор за заемни десетдневни гостувања како и за размена на текстови,режисери,сценографи,костимографи и сл.

*

Врз основа КОНВЕНЦИЈАТА ПОМЕЃУ Југославија и Бугарија за културна соработка,определена е размена на Театарот од Пловдив и Драмскиот театар од Скопје.

Театарот од Пловдив ќе јави писмено и телефонски со барање да се реализира таа размена.Драмскиот театар ги презема сите потребни чекори во таа смисла.

НИЗ ПЕРИОДИКАТА ЗА ТЕАТАРОТ

За да би биле во тек со современите настани од областа на театарската уметност,Театарот се претплати на неколку еминентни странски и домашни списанија.
Од странските ќе ги наведеме:"Plays and players" од Англија, "The Drama Review" од САД,уредувано од познатиот театролог Мајкл Кирби,реномираното западногерманско "Theater heute" и советското "Театр".Од домашните ќе ги следиме:"Сцена" од Нови Сад,"Пролог" од Загреб" и "Позориште" од Тузла.
Сите наведени списанија може да се добијат/позајмат/ на читање кај драматургот почнувајќи од јануари 1978 година.

Поради објективни причини,во моментот не сме во состојба да понудиме информации за најновите странски списанија,а од домашните можеме да ги препорачаме последните два броја на "Сцена"(3 и 4).Во таа смисла ќе се задржиме на главните тематски проблеми што тие ги донесуваат.
Освен редовното известување од Стериното позорје што обично секоја година го донесува во третиот број,посебен интерес кај нас предизвикуваат излагањата од Малата трибина при Стериното позорје на тема:"КАКОВ ТЕАТАР САКАМЕ ДЕНЕС".

Како увод/предоаје/ на Трибината е земен рефератот на Бојан Штих "Пролегомена" за трактат за барање на народен театар /објавен во претходниот број/ во кој се среќаваме со парафразирање на помодните термини за реваloризација на театарот како институција што всушност се сведува на негово негирање, рушење.На неупатениот читател сето ова може да му изгледа револуционерно,но кога на крајот авторот ќе крене раце од било каква акција во таа насока бидејќи "гледачите и артистите што сакаат безвезен театар сепак се во мнозинство",тогаш во нас се раѓа недоумица:зошто толку пароли за нешто што "однапред е отпишано"?
Многу посериозен придонес за Трибината се искуствата на "Театар у гостима" што ни ги донесува Фабијан Шоваговиќ кои умесно компарирани со искуствата на репертоарните театри,дејствуваат на нас поучно и инспиративно,нарочно по прашањето за односот меѓу уметничкиот и административно-техничкиот персонал внатре во секоја театарска куќа.

Коле Чашуле како следниот излагач укажува на состојбата на домашниот драмски автор "кој ја дели судбината на останатите трудбеници во Театарот и со тоа што во однос на театарот кој го изведува неговиот текст се наоѓа во наемен однос".Излезот се предлага во укинување на неговиот статус на "гостин во театарот".

Властимир Стаменковиќ ги изложува своите погледи за сегашните актуелни проблеми во седум тези за разговор.Тој пред сè истакнува дека "во однос на општите текови и развитокот на нашето самоуправно општество,организацијата на театрите не задоволува и не е на ниво на севкупниот општествен развиток". Оттаму често се случува "општеството да се јавува во улога на интервент,да ги гаси пожарите,т.е. ги покрива губитоците на театрите"...Затоа,ако се зборува за некаква криза,"тогаш таа е во внатрешните односи - тие не се прилагодуваат на внатрешниот развиток на театарот".Според авторот,многу нешта би се измениле ако се сфати дека основна цел на дејноста на секој театар не е неговиот опстанок како институција,туку "само единствено театарската претстава како креативна цел".

Според Драгица Томас "институцијата не може да биде пречка на театарскиот развиток,ако е таа добро организирана".Вистинска кочница се луѓето во театарот и тоа одговорни..."кои го убиваат секој наш занес и волја,без што нема напредок".

Јанез Повше смета дека "релативно малку знаеме каков театар сакаме",но дека едно е јасно:"потребно е тој наш театар навистина да биде наш",изграден врз согледувањата на сопствените уметнички потенцијали,наслеѓени претпоставки.

Додека Иван Ивановски како голем недостаток на македонските театри го смета немањето физиономија и стил односно долгорочна репертоарска политика,Иванка Рацков предлага основање на театарски комуни секаде каде што тоа е можно како најдобар лек за сегашната состојба.На крајот ќе ја споменеме интересната идеја на Светозар Пилетиќ за основање на фабрика која ќе произведува театарски декор,реквизити,па дури и костими

и сценографија по порачка,а би имала свои продажни пунктови во сите театри низ земјата.На тој начин сите овие материјални претпоставки за една добра претстава би биле решени на професионално ниво,а покрај тоа и ефтино.Идеја можеби утописка,но за која секако треба да се размисли.

Тоа беа накусо излагањата на учесниците на Трибината,а нам ни остана да си извлечеме заклучок дали таа го донесе одговорот на поставеното прашање - каков театар сакаме?

Уште повеќе,колку тие учени дискусии можат да донесат нешто ново во нашата театарска пракса,особено ако го имаме на ум цитатот на Јан Кот/од страна на излагачот Драгица Томас/ според кој "театарските расправи за театарот се слични на оние од сексологија: праксата им е најважна компонента,т.е. треба да се стори а не пишува".

Следниот број на СЦЕНА"/број 4/ целосно е посветен на темата "ЗАБОРАВЕНИ ВРЕДНОСТИ НА НАШЕТО ДРАМСКО НАСЛЕДСТВО", обработувана на Јавната трибина на Стериното позорје.

Секој референт поодделно се труди да ископа нешто "неоткриено" или "заборавено" од сопствената средина,при што никому не може да му се одрекне искрено настојување да се направи откритие.Се чини,некои наши театарски работници разочарани од плодовите на современието и песимисти во однос на иднината,решија на своите современици да им одржат лекција и за поук да им ги дадат "драмските сочинења" на нивните претци.Така покрај познатите,откриваме многу имиња за првпат, не помалку и наслови и драмски текстови,но дали откриваме и нешто повеќе? Неоспорно,ова беше патриотски потег,на извесен начин и должност спрема изминатите генерации,сепак се чини дека тоа беше сè.

АКТУЕЛНО ОД ЈУГОСЛОВЕНСКАТА СЦЕНА

Со намера на читателите на овој Гласник да им пружиме концизна информација за она што моментно се случува на театарските сцени во нашата земја,оваа рубрика би ги донесувала накратко изложено вестите од дневниот и неделниот југословенски печат,каде што пред сè ќе го најдат своето место информациите за репертоарната политика на другите театри,премиерите и сè што побудило посебен интерес во нашата јавност на планот на театарската уметност.

Овој пат,неколку информации од СР Словенија.

Битката водена минатата сезона за што поголем број на домашни драмски остварувања во Словенија,според зборовите на Јоже Јавершек,почнува да спласнува,и тоа се обидува да го илустрира на примерите од водечките прикази на репертоарниот план на наведените театри.
Еве го табеларниот приказ направен според излагањето на Јавершек.

вкупно премиери	врз база на домашен текст	автор	наслов
СНГ Љубљана			
8	2	Потрч	"Крефловиот имот"
		Држиќ-Рупл	"Дундо Марое"
СНГ Марибор			
10	4	Партлич	"Оскубете го јастребот"
		Гркиќ	"Висок партер"
		Јурчиќ-Инкрет	"Десеттиот брат"
		Хаџиќ	"Централа"
Местно гледалиште Љубљана			
	5	М.Зупанчич	"Од таква сме градба..."
		Партлич	Колаж од негови драми
		Д.Јованович	"Генерации"
		Л.Крајгер	"Школка"
		Чуфар	"Бубашваби"

НГ Целје			
5	4	Р.Шелиго	"Вештерките..."
		Партлич	"Оскубете го јастребот"
		Цанкар	"Убавата Вида"
		Шеховиќ	"Курви"
Стално словенско гледалиште Трст			
3	3	Жупанчич	"Вероника Десенишка"
		Нушиќ	"Власт"
		Чашуле	"Вител"

Разгледувајќи го односот помеѓу драмите од домашни и странски автори/и покрај недостаток на целосните податоци/ гледаме јасно дека словенечката драматургија ни од далеку не е во таква опасност како што претпазливиот Јавормек сака да ни претстави.Особено не може така да ни изгледа нам,од аспект на приликите во нашите театри во Македонија.